Francisco García Jurado

TEORÍA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA
Conceptos, historia y métodos



Universidad Nacional Autónoma de México

En *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, Francisco García Jurado, profesor en la Universidad Complutense de Madrid, nos ofrece una primera aproximación teórica de carácter general para el mejor conocimiento de esta disciplina. La obra se divide en tres partes. En la primera, dedicada al significado de la "tradición", se repasan las principales metáforas que motivan los conceptos básicos de la disciplina, tales como "legado" y "herencia" (metáfora hereditaria), "pervivencia" y "fortuna" (metáfora de la inmortalidad), "influencia" (metáfora del contagio) y "recepción" (metáfora democrática). Asimismo, se hace una historia del concepto de "clásico", desde su primera formulación en Aulo Gelio hasta el ensayista Italo Calvino.

La segunda parte está dedicada a la historia de la disciplina, desde sus primeros presupuestos ilustrados hasta su configuración como tal disciplina gracias a Domenico Comparetti en 1872. Después se analiza la etapa dorada de la misma, encarnada en las figuras capitales de Gilbert Highet, Ernst Robert Curtius y María Rosa Lida de Malkiel, para analizar luego los nuevos derroteros seguidos por la disciplina desde los años sesenta del siglo XX hasta los albores del siglo XXI.

La tercera y última sección, dedicada a los métodos de estudio, parte de los primeros presupuestos positivistas ("A en B") hasta el cambio de perspectiva que supone la "estética de la recepción", con su énfasis en el error creativo, la pujanza de la "intertextualidad", que conlleva una profunda revisión del concepto de "fuente literaria", la irrupción de la "historia cultural", que reconsidera lo clásico a partir de los grandes paradigmas historiográficos del Renacimiento y la Edad Media, y, finalmente, los "estudios poscoloniales" (el "Orientalismo"), que configuran, por un lado, nuevas tradiciones clásicas ajenas a lo grecolatino y, por otro, una lectura revisionista de la propia tradición clásica occidental.

Este libro no relata tanto una historia antigua como la propia actualidad que la visión del mundo clásico reviste a lo largo de los siglos, ya desde su propia formulación moderna como "clásico".


ISBN 978-607-02-7352-0
9 786070 273520

TEORÍA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA

Conceptos, historia y métodos

Ediciones Especiales
83

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
Centro de Estudios Clásicos

Francisco García Jurado

TEORÍA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA

Conceptos, historia y métodos



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
México, 2016

La publicación de este libro es posible gracias al financiamiento de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico a través del Proyecto de investigación PAPIIT IN401615 "Crítica y teoría literarias de la antigüedad clásica: de Homero a Dante Alighieri", adscrito al Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas.

Primera edición: 2016
Fecha de término de edición: 4 de enero de 2016

Ciudad Universitaria. Del. Coyoacán,
C. P. 04510, México, Ciudad de México
Instituto de Investigaciones Filológicas
Circuito Mario de la Cueva
www.iifilologicas.unam.mx
Departamento de Publicaciones del IIFL
Tel. 5622 7347, fax 5622 7349

ISBN: 978-607-02-7352-0

Impreso y hecho en México

Prólogo

David García Pérez
Centro de Estudios Clásicos, IIFL, UNAM

Cuando se habla de tradición se puede pensar en una secuencia de hechos propios de una sociedad que no se detiene, en la selección de unidades culturales que se trasmite de generación en generación, como si en medio de éstas no existiera un compás de espera, como si en el ritmo de las cosas que se transfieren no hubiera pausas[1]. La acción de *dar* o de *entregar más allá, del otro lado* o, incluso, *a través de* (*tra-ditio; tra-ditum; tradere*), revela que la herencia implícita es compleja por las extensiones semánticas que presenta este término[2]. Se entrega de un tiempo y espacio determinados a otros de modo heterogéneo y con muy diferentes motivos y fines: la cultura de partida que forma un todo definido rebasa su propio contexto para influir o repercutir en otros espacios, llevando consigo aquellos componentes que resultan trascendentes de acuerdo con la lectura que de ellos hacen los receptores; este proceso explica también por qué se establecen diálogos de la tradición dentro de un mismo ámbito, pero sobre todo por qué se conserva de modo dinámico aquello que se recibe y, por lo mismo, la línea de la tradición atraviesa los

[1] Settis 2006, p. 15.

[2] García Jurado 2015, p. 71.

diversos ámbitos que en su recorrido revelan relecturas y recreaciones del pasado en el presente. En efecto, siempre en el marco de los procesos culturales, la tradición es premisa *sine qua non* para la indagación constante y profunda de aquello que sostiene la identidad de los pueblos. Ante la orfandad que puede experimentar todo sujeto que se encuentre ajeno de su contexto cultural —pensemos en el *nostos* doloroso de Odiseo, en su marina *nostalgia*—, se recurre o se reclama la tradición como carta de filiación para ubicarse en el aquí y ahora. En tanto que herencia que transita perennemente, se estipula de manera común la especificidad del hecho o la materialidad de la cultura como argumentos propios de la validez de la tradición. Y si bien esto es verosímil, lo más relevante se encuentra en los procesos complejos que determinan de modo tan natural los componentes heredados y trasmitidos de la cultura que se dan por propios del espacio receptor —y llegan a serlo al pasar el tiempo—, pero tienen una raíz y un camino concretos que van moldeando los múltiples rostros que asume cada uno de aquéllos hasta llegar al punto en el que el origen del fenómeno cultural parece diluirse en el contexto.

De modo general, para la civilización occidental la tradición clásica es la base sobre la cual descansa toda la urdimbre cultural a partir de un sustrato griego y latino, en primer término. Por esta razón, tal civilización presenta la naturaleza y la secuencia histórica de la tradición grecolatina o, con mayor arraigo y argumento, de la Tradición clásica. Este último concepto es de cuño reciente, lo cual, a decir de García Jurado en este volumen,

> sorprende cómo, frente a la antigüedad de los términos "tradición" y "clásica", la unión de ambos sea una creación

moderna (...) Por lo tanto, destaca el desfase entre el origen etimológico de cada término y el carácter reciente de la propia lexía compleja resultante (p. 57).

En efecto, hay que hacer notar que "clásico" es un término que ha perdido su sentido original en el uso cotidiano al aplicarse a toda clase de palabras, de ideas o de conceptos para enaltecer o evidenciar sus posibles cualidades, pero de un modo equivocado la mayoría de las veces y, en ocasiones, doloso, en un rango que va de los objetos de consumo ("adquiera un auto clásico"), hasta el libro apenas ayer publicado que ya se anuncia como un "clásico de nuestros días", pasando por la extrema relatividad con la que se aborda el conocimiento de las culturas griega y latina, y sin dejar de subrayar cómo la indicación y la explicación de otras referencias culturales no propias de esta tradición echan mano de sus conceptos y representaciones para poder ser explicadas, tema este último del que se ocupa también García Jurado (pp. 54 ss., 150 ss.). Incluso, se ha reparado en el hecho de que, dejando de lado los mensajes cotidianos y saturantes de los medios masivos de comunicación, en el ámbito académico es frecuente escuchar expresiones que suponen un desconocimiento de lo clásico, de la tradición clásica y de sus inherentes implicaciones y derivaciones culturales para Occidente[3], al grado de descalificar las aportaciones de

[3] Un ejemplo muy claro de esta circunstancia en la que lo mediático y lo "académico" se conjuntan en la lectura errónea de la tradición clásica de índole griega puede leerse en *La civilización del espectáculo*, libro en el que Mario Vargas Llosa habla de Sócrates como "frecuentador" de la Academia (el pensador murió en el 399 a. C. y la Academia fue fundada en 388 a. C.) y del ritual dionisiaco como el "botellón", fiesta en que los jóvenes escuchan música y beben en demasía (según se colige). En este último punto, lo particular de la referencia griega para la comparación, a todas luces fallida, no

Grecia y Roma por ser antiguas, esto es, por ser caducas en un mundo en aceleración constante y, muchas veces, carente de sentido: para los tiempos más recientes, parece ser que sólo lo de hoy tiene un cierto valor, ni siquiera un valor absoluto, ante la antigüedad que se considera obsoleta[4]. Como señala Fumaroli, hubo un antes en el que "nuestros maestros de entonces no creían que el objeto de la mejor educación fuese zambullir a niños y adolescentes en lo inmediato y sus espejos. Consideraban que, antes de su entrada en la vida práctica, la educación debía proporcionar a los jóvenes (...), referencias probadas y referencias de gusto que guiaran sus juicios personales sin constreñirlos"[5], esto es, educarlos bajo una perspectiva de lo clásico en estricto sentido. La rapidez con la que se obtiene un amplio menú de información por diversos medios provoca cierta desubicación del sujeto, pues éste no acaba de asimilar lo inmediato, menos lo trascendente, cuando ya se ve en otro momento y espacio del "conocimiento". Por el contrario, lo clásico es permanencia que se argumenta en los principios de su tradición y que explica las razones del devenir.

La tradición del conocimiento demuestra que el volver una y otra vez a los clásicos resulta trascendental, por-

---

concuerda en absoluto con el ritual de Dioniso y la fiesta callejera de los jóvenes.

[4] Para ejemplificar en el ámbito académico en estricto sentido vale la pena reproducir el siguiente comentario: "Y hasta los intelectuales, los filósofos y los ensayistas, cuanto más pierden (por elección) la capacidad y las ganas de comprobar críticamente en primera persona el espesor y el sentido originario de los textos de la cultura <<clásica>>, con tanto más ardor buscan en ella una vaga e incontrolada inspiración, que casi siempre toma la forma de un florilegio arbitrario, de unas citas al azar (y con todo, con valor de legitimación." Settis 2006, p. 11.

[5] Fumaroli 2008, pp. 10-11.

que si se atendiera en cierta medida lo que significan los orígenes de aquello que por ignorancia se desacredita, se comprendería mejor el ritmo de nuestros tiempos, y muy probablemente se evitarían tropiezos y repetidas caídas. El giro incesante prueba, de modo simple, que Occidente no puede renunciar a su origen, por mucho que se traicione o se ignore la sustancia de la cual se ha nutrido[6].

Sobre el sentido del término *clásico*, García Jurado ha llamado la atención a partir de Aulo Gelio[7]: un autor clásico es aquel que ocupa la primera fila, porque su reflexión "revela que el concepto de «escritor modelo» estaba subordinado en la Antigüedad al criterio gramatical de la corrección lingüística"[8]. El texto clásico es, entonces, aquel que resulta paradigma de la buena escritura, ausente de errores, del cual se aprende a escribir, debido al lineamiento primordial de la corrección de la lengua. De esta premisa fundamental nacería, en gran medida, la idea de *canon*, esto es, el conjunto de escritores que trascienden y son usados para educar, porque se trata de "una constatación histórica e institucional", más que de "una pretenciosa antología personal"[9]. Como puede ob-

[6] Como ejemplo, léase el discurso de Martha Nussbaum al recibir el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales 2012 (http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2012-martha-c-nussbaum.html?texto=discurso&especifica=0), del que reproducimos lo siguiente: "Las humanidades nos proporcionan no solo conocimientos sobre nosotros mismos y sobre los demás, sino que nos hacen reflexionar sobre la vulnerabilidad humana y la aspiración de todo individuo a la justicia, y nos evitarían utilizar pasivamente un concepto técnico, no relacionado con la persona, para definir cuáles son los objetivos de una determinada sociedad. No me parece demasiado atrevido afirmar que el florecimiento humano requiere el florecimiento de las disciplinas de humanidades."

[7] García Jurado 2007, passim. Cf. Fumaroli 2008, pp. 11-12.

[8] Curtius 1955 (1948), p. 353.

[9] Guillén 2005, p. 62. Cf. Lasso de la Vega 1971, p. 14.

servarse, estamos frente a una serie de definiciones que apuntan a una selección específica, que necesariamente desemboca en la élite de las letras y, por extensión, de la cultura, en su sentido intelectualmente metafórico, dejando de lado las interpretaciones antropológicas donde *todo* lo humano es cultural. A propósito de esto último, Eliot apuntó, en sus *Notes towards the Definition of Culture*, que una élite es la que detenta la cultura y procura su preservación a fin de que sus cualidades tengan una cierta permanencia[10], lo cual conduce, nuevamente, al espacio de lo clásico y de la tradición en tanto que se trata de un conjunto selecto o grupo específico de la cultura que se concreta a partir del *canon* literario. De otro modo: la vigencia de los textos clásicos no depende del azar o exclusivamente de los programas ideológicos en boga; en todo caso, como señaló Borges:

> clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las diversas generaciones de los hombres, urgentes por diversas razones, leen con previo fervor y con misteriosa lealtad[11].

En las palabras de Borges hay dos condiciones que apuntan a la constatación del libro, y por consiguiente de su autor, considerado como clásico: el tiempo y el contenido, característica esta última que se colige de la lectura necesaria y recurrente. Al aspecto de la corrección lingüística indicada por Aulo Gelio, se suman estas dos

[10] Eliot 2010 (1948), p. 107. La división de la cultura en alta, media y baja respondería a los presupuestos comunicativos de los que habla Fumaroli y que encuentran lugar en explicaciones como las de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*.

[11] Borges 1980, p. 282.

condiciones, de suerte que también cada época lee, añade y condensa la esencia de lo que deviene en clásico:

> Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término[12].

Así, se puede colegir, siguiendo a Eliot y a Borges, que la tradición es una de las condiciones necesarias para la existencia de la cultura, pues ésta es una estructura orgánica que fomenta la transmisión hereditaria dentro de una tradición, que es ella misma en sí u otra a la que influye y determina[13].

Francisco García Jurado emprendió, hace algún tiempo, un viaje por diversas geografías no sólo espaciales, sino, sobre todo, culturales. El libro, bajo su comprensión clásica y borgeana, fue quizá la primera ventana a la que este filólogo acudió para atisbar un espacio mayor en el que pudo leer y analizar aquello grabado en letras y poner en juego los sentidos, *in situ*, para apreciar, calar y comprender la complejidad de la tradición en diversos espacios culturales y, de este modo, proyectar el sentido de su propia tradición, la clásica, y sus complejas relacio-

[12] Borges 1980, pp. 280-281. En este mismo tenor se ha expresado Calvino 1993 (1992), p. 14: "*Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.*" Las cursivas son del autor.

[13] Eliot 2010 (1948), p. XV: *I discuss what seem to me to be three important conditions for culture. The first of these is organic (not merely planned, but growing) structure, such as will foster the hereditary transmission of culture within a culture: and this requires the persistence of social classes.* Los otros dos puntos a los que se refiere Eliot son la geografía de la cultura y la unidad/diversidad de la religión.

nes con otras tradiciones, que pueden ser denominadas también como clásicas, pero en un contexto de préstamo de términos, quizá para definir una situación parecida a aquella cimentada por lo griego y por lo latino, cuya juntura "tradición clásica" fue creada y se ha venido conjeturando como disciplina particular y específica para ese contexto.

En efecto, a lo anterior hay que añadir otro ingrediente: el viaje es esencial para el conocimiento de otras formas de la cultura y, al mismo tiempo, de la propia. Odiseo no podría haber contado nada a los "griegos" —sus coterráneos— de no haber traspasado el umbral hacia otro mundo del que se sabía su existencia, en el sentido pleno de la ficción, pero no de ciertas características concretas, de no ser por el testimonio poético del hijo de Laertes. Pues bien, García Jurado ha tenido, a mi juicio, dos experiencias relevantes que confluyen en el presente volumen: el viaje a través de la civilización occidental —de su literatura más precisamente— a través de la Biblioteca, en su sentido borgeano, y de su unidades compositivas, los libros; la otra experiencia es el periplo propiamente dicho que lo ha llevado a espacios donde lo clásico en su sentido académico no es propiamente parte de la Tradición clásica en Occidente, sino de los conceptos e imágenes de ésta en Oriente. Su investigación, por lo tanto, es fruto de la experiencia intelectual que le ha permitido discernir los entresijos de lo que significa en diversos espacios lo que es la tradición y lo clásico, ya sea como asimilación o como préstamo. Así, las reflexiones de García Jurado son producto del momento más actual del fenómeno en el que la comunicación es inmediata y persistente, esto es, lo que aquí leemos sólo pudo ser gracias a las interrelaciones culturales que la (pos)modernidad puede brin-

dar. De ahí la diferencia con otros modos de encarar el sentido de la Tradición clásica desde Highet (*The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*) hasta Guillén (*Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*), para marcar dos puntos en los que confluyen los estudios clásicos propiamente dichos y el método de la Literatura comparada que permite acercarse al análisis de los fenómenos complejos de la transmisión cultural en sentido amplio (no sólo la literaria); métodos que García Jurado, por otra parte, expone, discute y proyecta para acercarse a una propuesta historiográfica, no sólo histórica, de la Tradición clásica.

El libro presenta tres partes claramente definidas y un cuerpo de conclusiones, además de una bibliografía que por su completitud constituye por sí misma una diáfana guía para el lector. Cada uno de los segmentos del libro propone desde diferentes aristas una dialéctica precisa en torno de conceptos esenciales de lo que significa la Tradición clásica, la historia e historiografía de esta disciplina, así como de los métodos diversos que se han propuesto a lo largo del tiempo en razón de las distintas expresiones culturales.

La historiografía de la Tradición clásica es lo que esencialmente se aborda en el primer capítulo, teniendo como objeto preciso de análisis de qué manera se han ido construyendo los conceptos y las definiciones que dan soporte a aquélla en tanto que disciplina. Cada reflexión en torno a la Tradición clásica, fuera ésta o no su denominación, pero refiriéndose al mismo objeto de estudio, es resultado del espacio intelectual que la origina para entender el camino de la herencia griega y latina, de ahí la profundidad e importancia del análisis de García Jurado para acercar y explicar los avatares diacrónicos de dicha tradición.

En la segunda parte, el objetivo se centra en las polémicas literarias en torno de la Tradición clásica a partir del s. XVIII en adelante. Los hitos del recorrido propuesto por García Jurado muestran una serie de métodos que han guardado relación con la disciplina expuesta, de modo que cada uno de ellos implica una vertiente particular con la que se han abordado las distintas formas de análisis y de implicación cultural.

El tercer capítulo resulta de peculiar interés porque plantea con detenimiento y con ejemplos pertinentes el método en sí, pues en los objetos de estudio de la Tradición clásica se halla una doble faz: por una parte se encuentran los textos antiguos propiamente dichos, mismos que requieren de un tratamiento específico que se sintetiza en la filología; por otro lado, los textos modernos que, en tanto que objetos de estudio delimitados por un contexto distinto de aquel del que reciben una cierta herencia, requieren de un método propio y específico. Entonces, el procedimiento resultante —Jano que mira al pasado y al futuro, teniendo quizá en el medio el presente del análisis concreto—, debe de obedecer a la complejidad del objeto de estudio, porque cada contexto otorga su propia carga plena de sentido y, por lo mismo, la naturaleza de la cultura que lo crea.

Como el arco y la lira, como los opuestos que templan, divergiendo entre sí, la coincidencia de los elementos de la cultura son prueba de una tradición que no cesa de acoplar las tensiones propias de cada época: lo clásico frente a otras tradiciones como producto del aquí y ahora en el que la complejidad consecuente se resuelve en cada vericueto hallado por el viaje incesante entre los libros, entre las geografías culturales, entre los autores que el tiempo les otorga el calificativo de *clásicos*. Viaje y

tradición son el medio y el eje que permite reconocer el sentido de lo perdurable, de aquello que civilizatoriamente permanece y es útil tanto por la escritura misma como por los ideales que conlleva de modo inmarcesible. Lo clásico por tradición es lo que permite reconocer en algún pasaje de aquellos libros sobre los que se vuelve una y otra vez, como reflexionó Borges, desde la mínima emoción que traslada los sentidos a distintos contextos hasta la urdimbre compleja del hecho cultural arraigado como seña de identidad. Al respecto, vale la pena recordar una reflexión de Alfonso Reyes, a propósito de la educación clásica necesaria en el México de la posrevolución, sobre un libro, un autor y una idea en la órbita de la Tradición clásica:

> La lectura de Virgilio es fermento para la noción de la patria, y a la vez que modela su ancho contorno, lo llena con el contenido de las ciudades y los campos, la guerra y la agricultura, las dulzuras de la vida privada y los generosos entusiasmos de la plaza pública, dando así una fuerte arquitectura interior al que se ha educado en esta poesía. Llevando un *Virgilio* se puede bajar sin temor a los infiernos[14].

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, "Sobre los clásicos", en *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

Calvino, Italo, *Por qué leer a los clásicos*, México, Tusquets, 1993 (1992).

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad media*, México, FCE, 1955 (1948).

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995.

Eliot, T. S., *Notes towards the Definition of Culture*, London, Faber & Faber, 2010 (1948).

[14] Reyes 1993 (1931), p. 112.

Fumaroli, Marc, *La educación de la libertad*, Barcelona, Arcadia, 2008.

García Jurado, Francisco, "La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy", en *Monografías de Filología Griega*, 25, 2015, pp. 69-106.

García Jurado, Francisco, "¿Por qué nació la juntura <<Tradición Clásica>>? Razones historiográficas para un concepto moderno", en *CFCl. Estudios latinos* 27-1, 2007, pp. 161-192.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.

Lasso de la Vega, José S., "Sobre lo clásico", *Cuadernos de Filología Clásica* 1, 1971, p. 14.

Nussbaum, Martha C., "Discurso" (Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales 2012): http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2012-martha-c-nussbaum.html?texto=discurso&especifica=0

Reyes, Alfonso, *La "X" en la frente*, México, UNAM, 1993.

Settis, Salvatore, *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada, 2006.

Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, México, Alfaguara, 2012.

INTRODUCCIÓN

PROPÓSITO DE ESTE LIBRO

"[...] la tradición, que es obra del olvido y de la memoria."

Borges, "Historia del guerrero y la cautiva"

El libro que ahora tienes en tus manos, amable lector, supone un dilatado recorrido vital y académico a lo largo de distintos lugares del mundo durante varios años. Con esta obra intento trazar una reflexión teórica de la disciplina que se conoce como "tradición clásica", desde su primera formulación, en 1872, hasta comienzos del siglo XXI. Aunque esta circunstancia no sea del agrado de todos los estudiosos, es sabido que la tradición clásica constituye hoy día una de las disciplinas que goza de mayor auge en el campo de los estudios literarios. No obstante, su éxito a menudo conlleva cierta laxitud a la hora de definir tanto sus objetivos como sus límites epistemológicos.

Parece, al igual que ocurre con otras disciplinas, como la historia de la literatura griega, latina o española, que la tradición clásica ha estado ahí desde siempre cuando, en realidad, su formulación obedece a razones precisas dentro de un marco cultural moderno. De hecho, puede resultar, cuando menos, curioso, que nadie haya utilizado esta etiqueta que conocemos como "tradición clásica" hasta una época relativamente reciente, dominada ya por el historicismo y la ciencia positiva. No quiere esto decir que la tradición clásica no hubiera existido antes en calidad de realidad literaria y estética, es decir, de

acicate creativo a partir de la influencia, la imitación o la propia parodia de los antiguos, pero no ha ocurrido lo mismo con su formalización en calidad de estudio académico e, incluso, con su conceptualización frente a otras formas de tradición alternativas a la propia herencia del mundo grecolatino. Consecuentemente, si su formulación como concepto y disciplina es moderna, no menos modernos son los métodos de su estudio, partiendo, incluso, de los más antiguos.

No obstante, es posible que alguien cuestione la pertinencia de teorizar, es decir, de llevar a cabo una reflexión acerca de la historia de esta disciplina y de sus métodos. Sin embargo, no debe olvidarse que vivimos en un mundo cambiante y que las formas adoptadas por nuestros estudios a lo largo del tiempo no dejan de ser más que el reflejo de los diversos avatares externos. Dados los profundos cuestionamientos a los que la tradición clásica ha sido sometida como tal disciplina, en especial desde comienzos del siglo XXI, que es cuando los estudios de recepción han acaparado buena parte del espacio que antes sólo ocupaba ella, considero que es absolutamente pertinente esta triple reflexión —conceptual, histórica y metodológica— que propongo. El presente libro no es más que un benévolo intento de comprender qué ha ocurrido a lo largo del casi siglo y medio en que lleva conociéndose la disciplina con su actual nombre. En definitiva, se trata de una mirada al pasado para construir el futuro, pues, como afirmaba el filósofo italiano Benedetto Croce, toda historia es, en definitiva, historia contemporánea (Croce 2005, p. 19).

Conviene que esboce las líneas maestras que configuran el plan de la presente obra. La he articulado, como ya se anticipa desde el mismo título, desde tres puntos de vista fundamentales y complementarios:

a) La primera parte estará dedicada a los aspectos conceptuales, en especial los relativos a los avatares del adjetivo "clásico" y a la dualidad que encierra la palabra "tradición", entre su valor positivo de "transmisión" y el negativo de "traición".

Trazaremos un intenso viaje temporal que parte del erudito Aulo Gelio (siglo II d.C.) y llega hasta el moderno ensayista y escritor italiano Italo Calvino. A finales del siglo XIX, el adjetivo "clásico" terminará uniéndose al sustantivo "tradición", perfilando así su sentido frente a otras tradiciones. Esta novedosa etiqueta dará comienzo a la disciplina que hoy día conocemos como "tradición clásica".

b) En la segunda parte, ensayaré una breve historia de la disciplina, desde las polémicas literarias del siglo XVIII y, ya en el siglo XIX, los orígenes de su formulación, gracias a Domenico Comparetti y Menéndez Pelayo, hasta las últimas propuestas que apuntan, más bien, a un uso en plural de la propia etiqueta. Trazar la historia de una disciplina siempre es una labor fascinante, por la perspectiva global y dinámica que este empeño confiere a nuestro trabajo. Estableceré, a modo de propuesta, unas etapas y, al mismo tiempo, intentaré recorrer los principales hitos del ámbito académico estudiado. Asimismo, no puede obviarse en la evolución histórica de la disciplina el propio desarrollo de la traducción o los estudios comparados, como tampoco los nuevos métodos procedentes de la estética de la recepción, la intertextualidad, la historia cultural y el poscolonialismo.

c) La tercera parte de este libro está dedicada a analizar con cierto detalle los métodos de trabajo antes esbozados, pues éste es el aspecto donde quizá la tradición clásica está más necesitada de reflexión. Frente a lo que algunos podrían suponer, el objeto de estudio raramente constituye un hecho previo al método que lo configura, dado que, más bien, son los métodos los que dan forma a tales objetos de estudio (Maravall 1967, pp. 116-117). En el caso de la tradición clásica, el objeto de estudio puede parecer doble, es decir, los textos antiguos por un lado, y los modernos por otro. No obstante, el objeto propio de la tradición clásica lo constituye, precisamente, la relación entre ambos aspectos. Por tanto, es la propia disciplina la que genera su ámbito específico de estudio al conectar ambas entidades.

Este libro es, ante todo, una síntesis donde intento poner en orden las diversas experiencias académicas que he tenido la suerte de vivir a lo largo de los años. Las circunstancias más inmediatas de esta obra ya suponen como tales un viaje real que va desde París (el congreso "Les classiques aux Amériques. Réécritures des classiques grecs et latins sur le continent américain et dans les Caraïbes", celebrado en la Universidad de París-Sorbona en octubre de 2013) hasta Ciudad de México (el IV Congreso Internacional de Estudios Clásicos, celebrado en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM] en octubre de 2014). Entre medias, está también el paso por Lisboa ("A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade", celebrado en la Universidad de Lisboa en diciembre de 2013) y por Bogotá (Primer simposio internacional sobre tradición clásica, celebrado en la Universidad Nacional de Colombia en junio de 2014). Estos diferentes congresos sobre tradición clásica en diversas latitudes confieren una perspectiva realmente rica al estudio que ahora, discreto lector, tienes finalmente en tus manos.

Sin embargo, el primer esbozo de este libro (García-Jurado 2015d) surgió como tal en 2013, gracias al encargo que la Sección aragonesa de la Sociedad española de estudios clásicos me hizo para impartir una conferencia en la Universidad de Zaragoza, con motivo de los 25 años de existencia de su sección de filología clásica. Allí diserté sobre el tema de "La metamorfosis de la tradición clásica. Ayer y hoy" (VII Curso de Actualización Científica y Didáctica sobre el Mundo Clásico. Vigencia y presencia del mundo clásico hoy: veinticinco años de estudios clásicos en la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 15 de marzo de 2013), conferencia que luego impartí también en la Universidad de Almería. Así pues, partiendo de este trabajo como núcleo vertebrador, he intentado realizar una síntesis (y no sólo) de los diversos estudios que he venido publicando al respecto desde hace ya dos largos e intensos

decenios. Fue en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM donde comencé a ver claro el proyecto de esta obra. Por lo tanto, he vuelto a redactar y a actualizar muchas de las cosas ya escritas con el fin de ofrecer, ante todo, una renovada visión de conjunto.

Son muchas las personas que han contribuido directa o indirectamente a la creación de este libro. Conviene no olvidar que fue gracias a los congresos del profesor López Férez, celebrados casi al comienzo de la primavera en la madrileña Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), donde se creó el puente que sirvió para poner en contacto a especialistas afincados a uno y otro lado del Atlántico. En aquellos congresos se articuló un doble criterio, basado tanto en el estudio de la tradición clásica como en el de los mitos grecolatinos a través de los diferentes siglos en las literaturas escritas en lengua española. Allí también tuve la suerte de conocer a Jorge Rojas, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, o a Mariano Nava, de la venezolana Universidad de los Andes, entre otros colegas notables. Asimismo, tengo una gran deuda contraída con mis compañeros de la Universidad Complutense, por el privilegio de haber podido compartir esclarecedoras discusiones en el estudio de los clásicos y su tradición. De manera particular, debo referirme al departamento de filología latina, donde se desarrolla desde hace años dos tipos de estudio relativos a este campo de la tradición: la tradición clásica en sentido amplio y la tradición (transmisión) textual en sentido más concreto. No puedo olvidar tampoco a mis colegas argentinos Alba Romano (Universidad de Buenos Aires), Estela Assis (Universidad Nacional de Tucumán) y Rubén Florio (Universidad Nacional de Bahía Blanca), a quienes el autor de este libro acompañó en la fundación, ya en el lejano año de 1999, del Centro Michels de estudios de la tradición clásica en la ciudad argentina de Rosario. Otros colegas que han contribuido a que esta obra sea una realidad han sido, ya por el lado europeo, Rosa Andújar (University College, London) y Laura Jansen (Bristol University), verdaderos puentes entre

dos mundos, el anglosajón y el hispano, a menudo tan alejados por el mutuo desconocimiento. A mi amigo y colega Antonio María Martín Rodríguez (Universidad de las Palmas de Gran Canaria) quedo agradecido por su constante estímulo y su inquieto interés por los insospechados derroteros de los clásicos en lugares como ciertas comedias televisivas o la saga de las novelas de Harry Potter. No quiero olvidar tampoco a Roberto Salazar (École normale supérieure de París), con quien preparé un libro sobre Borges, Homero y Virgilio durante los otoñales días parisinos de 2014. Desde latitudes más lejanas, la doctora Iskra Gencheva-Mikami (The University of Tokyo) me ofreció generosamente toda la información necesaria sobre un estudio acerca de Heródoto publicado en 1942 por Iwao Aoki. De todas las personas, merece muy especial mención David García, de la UNAM, por su firme estímulo para que haya podido llevar a cabo esta empresa[1].

Pero hay, al mismo tiempo, un periplo vital sin el cual las reflexiones en torno a los límites de la tradición clásica no hubieran alcanzado, más allá de lo meramente intelectual, el nivel de vivencias. El paso por los continentes asiático y americano, donde he podido apreciar otras culturas que también cabe considerar "clásicas", ha enriquecido considerablemente, lo reconozco con humildad y emoción, mi propia visión sobre el asunto. De esta forma, China, India, Nepal, Camboya, Vietnam o Japón, con sus propios "clásicos", el paso por Guatemala al tiempo que iba leyendo el *Popol Vuh*, o la experiencia de leer al mismo Borges en plena ruta de la seda, entre Jiba y Bujara, hacen que mi experiencia de la cultura occidental se vea completamente enriquecida gracias al contraste y la comparación. Tales viajes no hubieran tenido lugar sin el empuje y vitalidad de María José Barrios Castro, con quien no sólo he

[1] Y no debo pasar por alto a los primeros testigos de este libro, mis alumnos del máster interuniversitario de filología clásica, a quienes conté por vez primera el contenido de estas páginas durante la primavera de 2015 en un aula de la Universidad Autónoma de Madrid: Irene Etayo, Gonzalo García Martí, Carlos Mariscal de Gante y Gema Segarra.

visto desiertos remotos, montañas míticas, ciudades invisibles o mares rosados, sino que, a su vez, ha leído y comentado incansablemente cada una de las páginas de este libro, haciendo posible con su inteligencia que muchas de ellas mejoren de forma sustancial. Como compañeros que somos del Grupo UCM de investigación "Historiografía de la literatura grecolatina en España", también he tenido el honor de compartir con ella la elaboración de algunos trabajos académicos sobre los cuentos latinos de Marcel Schwob y Clarín, o una falsa cita de Séneca ideada por Edgar Allan Poe.

Espero, querido lector, que algo de esta experiencia académica y vital pueda serte útil ahora a ti, para que tomes el relevo.

Universidad Complutense de Madrid



Portada del estudio titulado *La Historia y la persona de Heródoto*, del filólogo y traductor japonés Iwao Aoki (ヘロドトス の「歴史」と人 青木 巖), publicado en Tokio en 1942.

PRIMERA PARTE
En torno a los conceptos de "clásico" y "tradición"

1.1. METÁFORAS ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

> "El «influjo» grecorromano —no nos engañe la metáfora— no es un fluido que mane de Homero y Virgilio con virtud de vivificar y ennoblecer cuanto toque: es un juego complejo [...]"
>
> María Rosa Lida

Para tener una idea sobre las cosas, por muy complejas que éstas sean, curiosamente no hace falta haber reflexionado acerca de ellas. A menudo, se trata de ideas que heredamos irreflexivamente, sin apenas darnos cuenta. Este es el caso de mis estudiantes, que suelen traer a clase una noción muy estereotipada de lo que es una tradición literaria. De forma particular, quienes vienen de otras disciplinas ajenas a la filología clásica intentan hallar en el estudio de la llamada tradición clásica ciertas claves materiales, es decir, meros datos concretos, o aquello que los eruditos denominan "fuentes", a fin de que les ayuden a comprender mejor la lectura de los autores modernos. Estos estudiantes asumen, además, el presupuesto de que aquello que van a cursar no deja de ser algo esencialmente ajeno a sus propios intereses académicos. No muestran una actitud muy distinta, aunque en sentido inverso, los futuros clasicistas, que aspiran a tener algo más de perspectiva histórica al contemplar cómo algunos de los autores antiguos que estudian han "pervivido" o "sobrevivido" al proceloso paso de los siglos, como si de una vida de ultratumba se tratara. En uno y otro caso se trata de perspectivas diferentes, pero sospechosamente complementarias, que vienen a coincidir en la creencia de que esta relación entre los antiguos y los modernos no es más

que un hecho mecánico, básicamente causal, donde un tiempo lineal y ciego marca las diferentes etapas de una relación entre el pasado y el presente cuya naturaleza ni tan siquiera han alcanzado a plantearse. Salvo quienes se muestran amantes incondicionales de las buenas lecturas, tales estudiantes a duras penas están en disposición de comprender, siquiera superficialmente, los interminables diálogos que, a pesar de las inmensas distancias marcadas por el tiempo y el espacio, las literaturas antiguas mantienen con las modernas.

En realidad, muy poco ha variado la visión que estos alumnos tienen sobre la tradición clásica de aquella que podía estar vigente a finales del siglo XIX o comienzos del XX, a pesar de que hayan tenido lugar muchos acontecimientos desde entonces, como dos grandes guerras mundiales que condicionaron decisivamente el propio destino de tales estudios. En todo caso, uno de mis propósitos docentes consiste en que una parte de estos futuros profesores egrese de la universidad con cierta sensación de que la tradición clásica es una disciplina que admite más de una lectura acerca de la interminable relación que se establece entre el presente y su pasado. De esta forma, no se trata de leer tan sólo la literatura moderna como si se tratara de un mero repositorio de citas y tópicos de la literatura antigua, ni tampoco de recorrer la literatura antigua como si no fuera más que una estéril cantera o fuente arqueológica. La tradición clásica es (al menos me gustaría que así la vieran) un complejo y rico diálogo.

La tradición clásica, por tanto, no es tan sólo un mecanismo, dado que constituye, sobre todo, una estética que actualiza el pasado tiñéndolo de presente. De manera singular, una de las grandes estudiosas del fenómeno de la tradición clásica, María Rosa Lida, definió perfectamente este fenómeno en términos de "juego complejo" (Lida de Malkiel 1975, p. 365), como ya tendremos ocasión de estudiar con más detalle. Por no alejarnos de esta misma autora, vamos a recurrir a un significativo ejemplo donde ella misma es parte de una singular creación. Acude ahora a mi memoria el profesor Rubén

Florio, quien, mientras preparaba un trabajo sobre la lectura que Jorge Luis Borges había hecho del poeta latino Lucrecio (Florio 2010), quedó sumamente extrañado ante la cita que María Rosa Lida ofrecía de unos supuestos versos latinos dentro de un artículo dedicado a desentrañar las, así llamadas, "fuentes literarias" de Borges. Esto es lo que escribe y, supuestamente, cita, María Rosa Lida:

> Coincidencias que ni son muestra de pereza ni de admiración huera: no es sino que el escritor reciente —Borges frente a Virgilio, Virgilio frente a Homero— juzga frívolo variar lo ya perfecto y, al trasladarlo intacto a la lengua materna, revela al lector que había pasado distraídamente por el original, su desatendida belleza. Lo mismo dígase de "la honda visión" de *Las calles de Buenos Aires*, "hecha de gran llanura y mayor cielo", que en Lucrecio, VI, 1287 y sig. suena:
>
> *conspectum altumque videbit*
> *latis aequoribus factum, latioribu' caelis.*
> (Lida de Malkiel 1952, p. 50)

Por lo que parece, estos versos citados son el 1287 y 1288 del libro VI, pero no deja de ser contradictorio el hecho de que el último de los libros del *De rerum natura* de Lucrecio, el mismo libro VI, concluya en el verso 1286. Tal circunstancia incita a que cualquier lector curioso que inquiera acerca de la cita aportada dentro de este artículo termine sospechando, cuando menos, que la referencia a unos supuestos versos 1287-88 de ese "mismo" libro VI sean fruto de un error (aunque poco probable en una filóloga tan rigurosa como María Rosa Lida) o que, acaso, estemos ante una broma o ficción filológica (algo impensable en una académica siempre tan seria). Pues bien, es esta segunda posibilidad la que, sin duda, ha motivado que sea a partir del propio texto de Borges como se hayan construido ficticiamente los citados versos de Lucrecio: la "honda visión" da lugar, por tanto, a *conspectum altumque videbit*, y "hecha de gran llanura y mayor cielo" ha creado *latis*

aequoribus factum, latioribu' caelis. Realmente se trata de versos latinos inventados, pero no menos dignos de Lucrecio que los auténticos, y muestran un dominio extraordinario del latín por parte de la moderna creadora[2]. Nos encontramos, aunque la expresión suene rara, ante un "Lucrecio borgiano", cuyo texto latino se convierte en una entidad, si no real, al menos verosímil, tal como ocurre con una supuesta cita de Séneca, *Nihil sapientiae odiosius acumine nimio*, que Edgar Allan Poe colocó al comienzo de su cuento "La carta robada", y que no es otra cosa que una genial invención del propio Poe (Barrios Castro y García-Jurado 2005).

¿Qué circunstancia dio lugar a este juego literario? Como hemos tenido ocasión de comprobar, el artículo sobre Borges está publicado en fechas muy cercanas a la extensa reseña crítica que María Rosa Lida había hecho también de la *Literatura europea y Edad Media latina* del romanista Ernst Robert Curtius (Curtius 1989). Su reseña iba especialmente dirigida a criticar la idea de que los tópicos, en realidad literatura "inerte", construyeran nada menos que la unidad de la literatura europea (Lida de Malkiel 1975, pp. 305-306). Mientras que en esta reseña desarrolla María Rosa una crítica "seria", será en la revista *Sur*, de innegable carácter literario, donde la autora pergeñe una ficción erudita para reducir irónicamente la innovadora poética de Borges a una suerte de inertes tópicos y trillados lugares comunes. Pero, pasado el tiempo, si el artículo no se lee con la adecuada perspectiva histórica, puede ocurrir que, tratándose de una autora del excepcional rigor filológico de María Rosa Lida, el lector desprevenido ya no pueda pensar ni tan siquiera remotamente en que se trataba de una irónica impostura. Esta broma filológica configura, no obstante, una singular forma de tradición clásica, eminentemente irónica y creativa, por particular e inesperada que pueda resultarnos.

[2] No de manera diferente, el humanista y político colombiano Miguel Antonio Caro vertía al latín la obra de importantes autores modernos de la literatura española, italiana y francesa (Briesemeister 1995).

La tradición clásica no sólo puede ser irónica, sino también poética (palabra que proviene del verbo griego que significa "hacer", y que da lugar al propio término "hacedor" usado por Borges para referirse al "poeta" Homero) e incluso adquirir formas ficticias, como podemos ver.

Volviendo a la idea del "juego complejo", debe aclararse que el correspondiente adjetivo de esta expresión no equivale a "difícil" (en oposición a "fácil"), sino a "múltiple", que supone la otra cara de lo "simple". Recuerdo, en este momento, las preciosas páginas que Claudio Guillén dedicó en su prólogo a *Múltiples moradas* al elogio de la complejidad frente al simplismo teórico (Guillén 1998, pp. 13-26). Tal complejidad ya nos viene dada, de hecho, por la notable riqueza de términos que se han ido creando para designar lo que conocemos genéricamente como "tradición clásica".

Las diferentes formas de referirse al fenónemo de nuestra relectura del pasado han recibido a lo largo de los dos últimos siglos distintas etiquetas que buscaban, fundamentalmente, dar con la formulación más adecuada a la hora de expresar lo que entendemos como el fenómeno de la tradición. Así las cosas, "tradición clásica", en su doble acepción de "transmisión" y "traición", a la que luego volveremos para estudiarla con mayor detalle (1.6.), es la etiqueta más extendida a la hora de referirnos, por un lado, al proceso por el que los valores del mundo antiguo pasan a las generaciones posteriores y, por otro, a la moderna disciplina académica que se dedica a estudiar este proceso. No se trata, ni mucho menos, de la única formulación posible, como podemos ver en el uso de otras etiquetas tales como "legado", "herencia" y "pervivencia" (junto a su variante "fortuna") (Laguna Mariscal 2004, p. 84), además de los imprescindibles términos "influencia" y "recepción".

En su libro sobre las, así llamadas, "metáforas de la vida cotidiana", George Lakoff y Mark Johnson (Lakoff y Johnson 1991) exponen la singular teoría de que todo nuestro pensamiento está basado en metáforas, si bien éstas no tienen carácter literario, sino cognitivo. Se trata, por tanto, de

metáforas que nos sirven para articular nuestra visión y experiencia del mundo. En realidad, todos los términos citados más arriba encubren preciosas metáforas que definen perfectamente nuestras maneras diversas de entender y, sobre todo, de sentir la tradición clásica. No se trata de metáforas que constituyan compartimentos estancos, dado que pueden, sin duda, combinarse entre sí para dar lugar, de esta forma, a un elaborado sistema conceptual. Vamos a intentar explicar, siquiera someramente, estas metáforas mediante una oportuna clasificación:

a) Metáfora hereditaria:	"legado" y "herencia"
b) Metáfora de la inmortalidad:	"pervivencia", "fortuna"
c) Metáfora del contagio:	"influencia"
d) Metáfora democrática:	"recepción"

Es pertinente que expliquemos con cierto detalle tales metáforas, dado que, a su vez, cada una de ellas encierra una manera diferente de concebir lo clásico:

a. Metáfora hereditaria

El mundo académico anglosajón ha desarrollado, junto al término más genérico de "tradición", dos modalidades específicas que configuran la metáfora hereditaria de la entrega, la que va de una generación a otra. Nos referimos a los términos "legado" ("legacy") y "herencia" ("heritage"). Conviene que nos remitamos a las obras donde de manera más clara se plasma esta idea. Son todavía reconocidos como notables obras de conjunto los libros de Moses I. Finley (Finley 1981) y Richard Jenkyngs (Jenkyngs 1992), obras que cerraron la etapa de las grandes monografías del siglo XX: *The Legacy of Greece: A new appraisal* y *The Legacy of Rome. A new appraisal*, respectivamente. Conviene observar, no obstante, que el concepto de *legacy* no debe confundirse con el de "tradición clásica". Las dos obras

modernas que responden a ese título trascienden los meros límites del hecho literario e incluso artístico, pues se encuentran más cerca del ámbito de la civilización antigua global que del específico de las artes. Se trata de obras que tienen carácter colectivo y continúan una arraigada tradición académica característica de la Universidad de Oxford, no en vano un ejemplo vivo de tradición. En este sentido, el carácter anglosajón de las obras es muy marcado. De hecho, en la obra de Finley tan sólo aparecen dos especialistas no anglosajones: Henri Irénée Marrou, de la Universidad de París-Sorbona, y Arnaldo Momigliano, quien, no obstante, en ese momento estaba en la Universidad de Chicago. La obra que coordina Finley intenta continuar el antiguo *Legacy* compilado por Richard Livingston en los lejanos años 20 del siglo pasado. Mientras este libro ofrecía "el legado" antiguo, la nueva compilación trata de ver su continuidad hasta el mundo presente, de forma que el último capítulo, compuesto por Robert Ralph Bolgar (King's College de Cambridge), está dedicado de manera exclusiva al relato del legado como tal. Por su parte, Jenkyngs intenta actualizar *The legacy of Rome*, que había sido compilado por Cyril Bailey y publicado por la Oxford University Press en 1924. Tanto en la obra de Finley como en la de Jenkyns hay varios capítulos dedicados a la literatura, dividida por géneros, a diferencia de lo que ocurría en los libros primigenios, donde este ámbito quedaba reducido a un único capítulo. En las obras citadas hay, fundamentalmente, una clara conciencia de civilización, concebida como depositaria de un antiguo legado que se manifiesta en diversas artes. El énfasis histórico en la idea de continuidad de ese legado resulta, como iremos viendo en varios lugares de esta monografía, una pieza clave para la constitución de la metáfora hereditaria.

Por su parte, el ya citado Bolgar publicó en 1954 otro libro de peso para fundamentar, esta vez, la idea específicamente hereditaria de la tradición: *The classical heritage and its beneficiaries* (Bolgar 1954). Esta obra intenta trazar una historia no sólo literaria, sino cultural e intelectual donde necesariamente

había de tener un peso específico la labor educativa como tal. El libro abarca de manera significativa el tramo histórico que transcurre desde la etapa carolingia hasta el Renacimiento, de forma que se centra en los dos grandes paradigmas historiográficos que han venido siendo de especial interés para nuestros estudios: el medieval (con el llamado "Renacimiento carolingio") y el renacentista (con el "Renacimiento" por antonomasia). Como podemos apreciar ya en el mismo título, Bolgar utiliza la etiqueta "classical heritage" en lugar de la expresión más común de "tradición clásica", probablemente para diferenciarse así de la entonces reciente obra de Highet, y convierte a los "destinatarios" en "beneficiarios", de manera consecuente al propio carácter de la tradición como "herencia".

Todas estas metáforas hereditarias tienen en común, a su vez, el hecho de considerar lo clásico como algo "transmisible" y "legable", es decir, como una entidad de carácter eminentemente material que nos acerca, como tendremos ocasión de ver más adelante (1.6.), a concepciones muy específicas de la tradición, como la de la propia transmisión textual. Esta consideración de lo clásico no será, sin embargo, la misma en el caso de otras metáforas.

Asimismo, la metáfora del legado parte de una idea de sentido único de la tradición que discurre desde el pasado al presente, acorde con otra antiquísima metáfora, la de las "fuentes". A este respecto, Vicente Cristóbal recuerda oportunamente que Alfonso X el Sabio decía: "Los griegos son las fuentes y los latinos los arroyos" (Cristóbal López 2002, p. 1782). Tales fuentes adquirirán con la Modernidad el carácter propiamente arqueológico que conocemos como el "estudio de fuentes" ("Quellenforschung"), fruto del positivismo científico de los últimos decenios del siglo XIX. Acorde con esta visión arqueológica, se articula el método que conocemos como "A en B", como en el caso de "Horacio en España", de Menéndez Pelayo (Ruiz Casanova 2007). De esta forma, el autor antiguo, en este caso el poeta Horacio, se estudia dentro de una nueva realidad histórica, España y su literatura, estableciendo

una relación de único sentido entre el punto de partida y el de llegada, de acuerdo con el referido estudio de las fuentes. Tan arraigado y fructífero ha sido (y sigue siendo) este método, que Pedro Salinas le confirió el genial e irónico calificativo de "crítica hidráulica" (Salinas 1974, p. 103).

b. Metáfora de la inmortalidad

Si seguimos razonando acerca de la idea de "transmisión" que configuran las formulaciones precedentes y el carácter material de aquello que se lega de unas generaciones a otras, cabe también preguntarse acerca de si se trata de una transmisión ininterrumpida o, por el contrario, está sometida a discontinuidades y "resurrecciones". A este respecto, la formulación de "pervivencia" ("Nachleben"), proveniente de la historia cultural alemana y representada por el gran clasicista Otto Immsich (Vargas 2014), tiene que ver con el presupuesto de la supervivencia del mundo clásico a través de los siglos como algo que se incorpora al presente:

> En la expresión "Nachleben der Antike" Immisch condensa sus posiciones en relación al pasado y la herencia cultural. En la noción de una pervivencia de la Antigüedad conviven la idea de que la Antigüedad está viva y de que es parte del actual "proceso de la vida", es decir, no se trata de algo lejano y acabado, como lo consideraba la representación tradicional de las épocas pasadas, sino que la exigencia de comprender la Antigüedad de esa manera se convierte en la exigencia de encarnar en el presente las formas de aquélla; no sólo de imitarlas, sino de incorporarlas a la vida." (Vargas 2014, p. 321)

Por lo demás, la pervivencia puede tener que ver con algo que trasciende a través de los siglos de manera ininterrupida, o bien, algo que logramos que reviva y que va a volver a vivir gracias a nosotros. Pero ambas posibilidades, la de la vida ininterrumpida y la de la resurrección, configuran, asimismo, un

interesante contrapunto historiográfico. En este sentido, cabría concebir un tipo de "pervivencia" en clave de "longue durée" (recurrimos a la feliz acuñación de Fernand Braudel, para diferenciar los largos procesos históricos de lo que simplemente son meras coyunturas[3]), frente a otras marcadas por su "muerte" y "resurrección". Probablemente haya sido el historiador del arte Aby Warburg quien ha reflexionado con más acuidad acerca de este fenómeno:

> "Survival" is the central concept, the Hauptproblem, of Aby Warburg and the Warburgian school of art history. In Warburg's work, the term Nachleben refers to the survival (the continuity or afterlife and metamorphosis) of images and motifs—as opposed to their renascence after extinction or, conversely, their replacement by innovations in image and motif. Almost every section of Warburg's Kulturwissenschaftliche Bibliothek opens with a collection of documents related to artistic survivals, the concept was so fundamental to the structure of his thinking. Formed within the context of Renaissance studies—a field associated by definition with revival and innovation—Warburg's concept of survival assumed a temporal model for art history radically different from any employed at the time. He thereby introduced the problem of memory into the longue durée of the history of motifs and images: a problem that (as Warburg himself observed) transcends turning points in historiography and boundaries between cultures. (Didi-Huberman *et alii* 2003, p. 273)

De esta forma, la percepción de las imágenes y motivos procedentes del mundo antiguo podrían ser consideradas como unos seres de ultratumba capaces de superar el paso de los siglos, entre las continuidades y las discontinuidades históricas. El

[3] El propio Braudel dedica unas lúcidas líneas a explicar en estos términos la visión que Ernst Robert Curtius tiene de la continuidad cultural latina en Europa: "Las mismas permanencias o supervivencias se dan en el inmenso campo de lo cultural. El magnífico libro de Ernst Robert Curtius constituye el estudio de un sistema cultural que prolonga, deformándola, la civilización latina del Bajo Imperio, abrumada a su vez por una herencia de mucho peso [...]" (Braudel 1970, p. 71).

término "fortuna", por su parte, no está lejos del de "pervivencia", pero aparece acaso más ligado a la idea de las vicisitudes. Al comienzo de su *Bibliografía hispano-latina*, Marcelino Menéndez Pelayo relaciona los términos "vicisitudes" y "fortuna":

> Tal como se presenta al público en esta primera parte consagrada a la literatura latina, comprende la historia de cada uno de los clásicos en España, las vicisitudes de su fortuna entre nosotros, el trabajo de nuestros humanistas sobre cada uno de los textos, las imitaciones y reminiscencias que en nuestra literatura pueden encontrarse. (Menéndez Pelayo 1902, p. 5)

Por su parte, Domenico Comparetti utiliza en el prefacio a su *Virgilio nel medio evo* (Comparetti 1872) varias expresiones interesantes ligadas a la "fortuna" y la "fama", en particular, "nominanza" y "rinomanza", junto a palabras que tienen que ver con el devenir azaroso de las cosas, como "peripezia" y "vicisitudini":

> [...] la storia della nominanza di cui godette Virgilio [...] segnarne le varie evoluzioni e peripezie. (Comparetti 1872 I, p. vii)
> [...] le vicissitudini del nome virgiliano nell' ambiente letterario tradizionale. (Comparetti 1872 I, p. xi)

De esta forma, entendemos que tanto la metáfora de la "pervivencia" como la de la "fortuna" tienen en común la idea de trascender, y que ambas vienen configuradas, en definitiva, por la propia metáfora de la inmortalidad. La expresión, asimismo frecuente, de los "ecos" de un autor antiguo en otro más reciente tiene mucho que ver con esa idea de trascendencia, aunque tan sólo sea a manera de una voz perdida.

c. Metáfora del contagio

Por su parte, el concepto de "influencia", donde la tradición ya no se concibe como mero objeto, sino en términos de entidad

viva, comporta otras ideas propias de la emanación o "contagio", pues supone un "influjo" que discurre en sentido único, es decir, desde el autor más antiguo al más reciente. Jorge Bergua expone la cuestión en estos términos (las cursivas son mías):

> La idea, o ideología si se quiere, que subyace a esta noción de influencia, es que la obra de arte, la obra literaria en este caso, es un ente vivo que despide una especie de *efluvio misterioso* que en el acto de la lectura alcanzaría irremisiblemente, además de a los lectores de a pie, a otros productores (escritores) y haría que sus obras se pareciesen poco o mucho a la obra en cuestión; sería algo parecido a un *hechizo*, o a un *germen* que se transmite por vía aérea. Recuérdese que en italiano "influenza" equivale a gripe, trancazo, infección viral de las vías aéreas superiores; y es que antiguamente se pensaría que era algún tipo de efluvio maligno lo que causaba esa enfermedad. (Bergua 2003, p. 13)

No debe obviarse que el concepto de influencia está ligado a lo que entendemos como "interpretaciones esencialistas" de la literatura, que presuponen al texto clásico una suerte de energía interior capaz de irradiarse en los textos posteriores (Bergua 2003, pp. 13-14)[4]. Bergua identifica esta irradiación del sentido del texto con el pensamiento de Martin Heidegger, en particular con su teoría del des-velamiento (en griego, una de las etimologías que acaso expliquen la palabra ἀ-λήθεια, "verdad", como aquello que termina "desvelando" lo que está oculto). Heidegger desarrolló análogamente un pensamiento articulado en torno a la indagación de estos significados primigenios, de manera pareja a lo formulado también por Ortega (Marías 1973, pp. 245-258). De esta forma, el mundo clásico no debería reducirse, según Heidegger, a una "mera

[4] Conviene recordar que las interpretaciones esencialistas, donde el sentido emana del mismo texto, se oponen diametralmente a las que son fruto de la recepción o la intertextualidad. Mientras en la recepción el sentido depende básicamente del lector, en la intertextualidad tal sentido reside en la relación que los textos mantienen entre sí.

recepción", sino que habría de resugir de nuevo en su "revolucionaria grandeza y ejemplaridad" (Mas 2014, p. 87 n. 276).

Esta teoría de Heidegger dejó un notable poso en la corriente hermenéutica de su discípulo Hans-Georg Gadamer, quien, a su vez, inspiraría a comparatistas de la talla de George Steiner en su idea de que los clásicos "nos leen" (Bergua 2003, p. 14). Desde este punto de vista, el texto antiguo tendría un sentido inmanente (de ahí la visión esencialista ya referida), sin menoscabo de que tal sentido deba interpretarse al cabo de los siglos conforme a su propia historicidad.

d. Metáfora democrática

Tal historicidad también ha recibido la atención de la hermenéutica de Gadamer, no en vano uno de los puntales filosóficos de la influyente escuela de la llamada "estética de la recepción". De hecho, en este nuevo planteamiento serían los lectores o receptores quienes pasarían ahora a ejercer su "influencia" en la creación y estructura de determinadas obras literarias (Estébanez Calderón 1996, *s.v.* "Recepción"). De esta forma, un autor antiguo, pongamos por caso Virgilio, escribe una obra (la *Eneida*) con una intención determinada, pero el paso de los siglos ha dado lugar a que a esta intención vengan a añadirse nuevas lecturas o recepciones motivadas por diferentes circunstancias históricas (el cristianismo, la palingenesia...) que permiten crear nuevos sentidos. Frente a las demás interpretaciones que hemos revisado, los receptores se convierten ahora en los verdaderos protagonistas de la tradición. Esta perspectiva imprime a la tradición lo que algunos autores denominan un "giro democrático":

> The "democratic turn" covers a number of issues, both historical and philosophical. The first is that assumptions about the inherent superiority of ancient works were questioned and the independent status and value of new works accepted [...]. Second,

research has tracked ways in which (partly through education) both the ancient and newer works became better known among less privileged groups, with the newer sometimes acting as an introduction to the ancient. Third, the range of art forms and discourse that use or refigured classical material has been extended to include popular culture. (Hardwick y Stray 2011, p. 3)

Consecuente con esta interpretación, lo clásico no se considera aquí tanto en términos de "herencia", "legado", "fantasma" u "organismo vivo" como de "material" al que se le pueden imprimir nuevas formas.

e. Las diferentes concepciones de la tradición clásica

Como conclusión, cabría trazar, si bien someramente, un esquema donde podamos ver recogidas y enfrentadas estas diferentes concepciones de la tradición clásica:

Término	Agente	Lo "clásico" es sentido
"Tradición" (término genérico)	"El emisor trasfiere"	Como "objeto"
a) "Herencia", "legado"	"El emisor lega"	Como "objeto"
b) "Pervivencia", "fortuna"	"La obra pervive"	Como "fantasma"
c) "Influencia"	"La obra contagia"	Como "organismo vivo"
d) "Recepción"	"El receptor transforma"	Como "materia"

La variedad metafórica y conceptual, vista en su conjunto, es realmente notable. De una manera ejemplar, Borges recrea en su obra literaria y ensayística las cuatro metáforas de la tradición que he señalado aquí:

La tradición como herencia (a) viene plasmada por la propia visión que Borges tiene de la cultura europea como "cultura

burguesa", en una concepción muy afín a autores como T.S. Eliot y Thomas Mann (García-Jurado 2007c):

> Para los europeos y los americanos, hay un orden —un solo orden— posible: el que antes llevó el nombre de Roma y ahora es la cultura del Occidente. Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un vikingo, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja), es a la larga una imposibilidad mental y moral. El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. (Borges *apud* Gimferrer 1996, p. 154)

La idea de la pervivencia (b) está perfectamente representada por el Homero del cuento "El inmortal", condenado a vagar eternamente como el judío errante:

> Esas cosas Homero las refirió, como quien habla con un niño. También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazonada con sal ni sospechan lo que es un remo. Habitó un siglo en la Ciudad de los Inmortales. Cuando la derribaron, aconsejó la fundación de la otra. Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilión, cantó la guerra de las ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos.
>
> Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal. He notado que, pese a las religiones, esa convicción es rarísima. (Borges 1989 I, p. 540)

La idea de la tradición como germen (c) y, en particular, como hechizo, no puede encontrar mejor exponente que en su poema "Góngora", donde, en un prodigioso monólogo dramático, Góngora aparece hechizado por Virgilio y el latín:

> Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
> Virgilio y el latín. [...]
> (Borges 1989 III, p. 492)

Finalmente, la recepción (d), encarnada en la idea del lector como autor encuentra su imagen prototípica en el personaje protagonista del cuento "Pierre Menard, autor del *Quijote*":

> Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges 1989 I, p. 450)

Dada esta riqueza conceptual, y pese a todos sus problemas, la etiqueta "tradición clásica" me sigue pareciendo la formulación que mejor define el objeto de estudio que aquí nos interesa, además de ser la más genérica entre todas las posibles. No obstante, como veremos a continuación, la unión del adjetivo "clásica" al sustantivo "tradición" es fruto de un complejo proceso que arranca en el siglo II de nuestra era y no termina hasta bien entrado el siglo XIX. Por tales razones, dedicaré las siguientes páginas a indagar en la historia del término "clásico" y en cómo éste acabó restringiendo el sentido de la palabra "tradición". Comenzamos, por tanto, nuestro pequeño viaje por el tiempo a propósito del término "clásico".

1.2. Clásicos y proletarios: la metáfora social

"[...] algún escritor clásico y solvente, no un proletario."

Aulo Gelio

Hoy día resulta tan normal el uso del término "clásico" para hablar acerca de los autores literarios (y no sólo de ellos) que solemos olvidarnos de su más que peculiar procedencia. Sorprendentemente, el uso literario de "clásico" proviene de una vieja metáfora de carácter social y jerárquico. La historia del término y de sus transformaciones conceptuales da cuenta, asimismo, de un rico proceso donde han intervenido aspectos tan diversos como la gramática, la estética y la historia, sin olvidar, curiosamente, el propio azar.

El primer uso del adjetivo "clásico" aplicado metafóricamente a los escritores aparece en las *Noches áticas* de Aulo Gelio, una discreta obra miscelánea escrita en el siglo II de nuestra era, mientras que la última gran reflexión sobre el concepto es la del autor italiano (nacido en Cuba) Italo Calvino, ya en la segunda mitad del siglo XX. Aunque con ciertas dificultades, es posible trazar una línea imaginaria entre ambas formulaciones para configurar, de esta forma, una suerte de "tradición" del propio término "clásico". Esto nos permitirá apreciar cuánto ha variado el concepto a lo largo de dieciocho siglos, si bien, para nuestra sorpresa, es posible encontrar todavía algunas coincidencias significativas entre el uso de Gelio y el de Italo Calvino[5].

[5] Estas páginas están basadas en García-Jurado 2010b.

Lo primero de todo, es necesario que revisemos la propia naturaleza metafórica de la formulación "clásico". Este análisis nos llevará imperceptiblemente al emplazamiento de una ciudad imaginaria que, no por casualidad, se parece mucho a la antigua Roma. Esta antigua ciudad está poblada idealmente por una "clase" de autores privilegiados gracias a su "solvencia" gramatical y literaria. De hecho, si acudimos a los dos textos que Aulo Gelio dedicó a la palabra *classicus*, podremos apreciar, asimismo, las dos acepciones fundamentales del término: la originaria, de carácter social ("los ciudadanos de la primera clase"), y la metafórica, que apunta, ya dentro del terreno literario, a la idea de los mejores autores. En realidad, esta metáfora no deja de ser fruto de una inocente broma y no habría tenido mayor trascendencia si en el siglo XVI, gracias a la imprenta y a la difusión de las *Noches áticas*, el término no hubiera resucitado entre los modernos humanistas (como vemos, la propia génesis de la idea de tradición clásica está poblada también de muertes y resurrecciones).

Debo comenzar por el principio, pues no deja de ser una inmensa suerte que sepamos quién utilizó por primera vez la palabra "clásico" para referirse a los mejores autores. Gelio recurrió a esta palabra para recrear una conversación mantenida en otro tiempo con su amigo Cornelio Frontón. De manera concreta, Gelio nos hace ver que es Frontón quien toma prestado el término "clásico" con el arcaico sentido de la división por clases que existía en Roma durante los antiguos tiempos del rey Servio Tulio. Precisamente, de esta división social y del viejo sentido de "clásico" nos habla Gelio en otro pasaje:

> No se llamaba "clásicos" a todos los que estaban en las cinco clases, sino tan sólo en la primera, aquellos que estaban censados con un patrimonio de 125.000 ases o superior. Por su parte, se llamaba *infra classem* a los de la segunda clase y el resto, aquellos que estaban censados por una cantidad menor de dinero que la arriba citada. Por ello, he escrito esta breve nota, porque en el discurso de Marco Catón donde aboga a favor de la ley Voconia

suele preguntarse qué es *classicus* y qué *infra classem*. (Gel. 6.13, trad. de F. García-Jurado)[6]

De esta breve noticia que nos ofrece Aulo Gelio cabe destacar la posición preeminente que ocupan los llamados *classici* dentro de aquella sociedad arcaica. Éstos constituían, en realidad, la clase de los miembros egregios dentro de una sociedad jerarquizada básicamente por la solvencia económica. Así pues, la *classis* por antonomasia era únicamente la primera, porque las cuatro clases inferiores, según nos cuenta Gelio, se denominaban *infra classem*, al quedar situadas por debajo de aquélla. Por esta razón, cuando en la supuesta conversación con su amigo Frontón aparece el término *classicus* para hablar de los mejores escritores, sabemos claramente que se refiere a los más granados, sólo los de ese primer orden, en el contexto de una oportuna y sutil metáfora que sugiere de manera implícita la existencia de una sociedad literaria ideal y atemporal (las cursivas son mías):

> Partid, por tanto, ahora, y en cuanto os sea posible, mirad a ver si ha utilizado los términos "quadriga" y "harenas" alguno de la cohorte antigua de oradores o poetas, es decir, *algún escritor clásico y solvente, no un proletario*. (Gel. 19.8.15, trad. de F. García-Jurado)[7]

Es importante hacer notar, asimismo, que la metáfora que traslada el término *classicus* del ámbito social y económico al

[6] "Classici" dicebantur non omnes, qui in quinque classibus erant, sed primae tantum classis homines, qui centum et uiginti quinque milia aeris ampliusue censi erant. "Infra classem" autem appellabantur secundae classis ceterarumque omnium classium, qui minore summa aeris, quod supra dixi, censebantur. Hoc eo strictim notavi, quoniam in M. Catonis oratione, qua Voconiam legem suasit, quaeri solet, quid sit "classicus", quid "infra classem".

[7] Ite ergo nunc et, quando forte erit otium, quaerite an "quadrigam" et "harenas" dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est *classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*.

literario hace también lo propio con el término correspondiente a la clase inferior: *proletarius*. De manera consecuente, mientras el primero de ellos adquiere una valoración positiva, el segundo ocupa la parte negativa, es decir, la que viene referida a los peores autores. Esta jerarquización, sin embargo, irá cambiando a medida que nos acerquemos a nuestro tiempo y el concepto de clásico se democratice.

Si bien el concepto es básicamente el mismo, no deja de ser sorprendente que la idea geliana acerca de lo que es un "clásico" no responda exactamente a lo que nosotros entendemos hoy día como tal. Conviene saber que frente a lo que ahora entendemos como "clásicos", es decir, los mejores autores de cualquier literatura y época, los *classici* de los que se habla metafóricamente en el texto de Gelio a propósito de una discusión gramatical no serían otros que los autores latinos más antiguos (García-Jurado 2011a). Tengamos en cuenta que Gelio vivió en el siglo II de nuestra era y que, por tanto, los antiguos autores irían más o menos desde el comediógrafo Plauto (entre los siglos III y II a.C.) hasta el poeta Virgilio (siglo I a.C.). Dentro de este notable grupo destaca el mencionado Plauto, que es, de hecho, uno de los autores que más interesan a Gelio. A Plauto se aplican calificativos tan elogiosos como "el más elegante" (*Plautus, verborum Latinorum elegantissimus* [Gel. 1.7.17]), el "príncipe" (*Plautus quoque, homo linguae atque elegantiae in verbis Latinae princeps* [Gel. 6.17.4]) y la "gloria de la lengua latina" (*Plautus, linguae Latinae decus* [Gel. 19.8.6]). Este tercer apelativo se le confiere dentro del mismo capítulo donde se utiliza el término "clásico". Plauto sería, por tanto, uno de los *principes* de una ideal y atemporal ciudad de las letras. Así pues, es interesante hacer notar cómo el uso metafórico de *classicus* está pensado, de manera defectiva, para referirse a los autores latinos, de la misma manera que los *classici* propiamente dichos no eran otros que los mejores ciudadanos romanos, dentro de una sociedad cuyo escalafón más bajo lo formaban los *proletarii*, o aquellos que no podían aportar más que su prole a la riqueza común. Este

rasgo patrio desaparecerá después, cuando los humanistas recuperen el término, ampliándolo al conjunto de los autores antiguos, incluidos los griegos, sin menoscabo de los autores modernos que también lo merezcan.

No obstante, lo que sí va a pervivir con fuerza a lo largo del tiempo es el carácter del clásico como un autor fundamentalmente antiguo[8]. De hecho, el término "antiguo" será el que se utilice por antonomasia a lo largo de muchos siglos para hablar de los autores grecolatinos, hasta que se les atribuya el adjetivo de "clásicos" a finales del siglo XVIII. Por su parte, el término *adsiduus* que acompaña a *classicus*, y que he traducido como "solvente", corrobora la dimensión económica de la clasificación.

Estamos, por tanto, ante la representación de una ciudad literaria perfectamente estratificada en torno a la solvencia de los propios autores, en el contexto de una consideración social y clasista de la literatura que, ciertamente, no habría de desagradar a los modernos historiadores marxistas[9]. El comparatista Harry Levin hace un sabroso comentario a este respecto en su interesante libro *Contexts of criticism*:

[8] El carácter antiguo de los clásicos será una característica de la conocida caracterización de los "antiguos" frente a los "modernos", que configurará la llamada "Querelle des anciens et des modernes" durante los siglos XVII y XVIII (1.3.).

[9] Como curiosidad, podemos leer de qué manera refiere la antigua estratificación social el conocido historiador marxista de la antigüedad romana Sergei Ivanovich Kovaliov, que nos habla de la manera siguiente acerca de aquella antigua división en clases: "Servio Tulio dividió a todas la población de Roma, tanto a los patricios como a los plebeyos, en cinco categorías de poseedores o clases (*classis*). En la primera estaban los ciudadanos que poseían un patrimonio no menor de 100.000 ases, en la segunda los que poseían 75.000 ases, en la tercera 50.000, en la cuarta 25.000 y, finalmente, en la quinta aquellos cuyo patrimonio no era inferior a los 12.500 ases (según Dionisio) o a los 11.000 (según Livio). Los ciudadanos restantes constituían la clase inferior (*infra classem*) y se les llamaba proletarios (de la palabra *proles*), es decir, personas que sólo poseían hijos. Estos últimos también eran llamados *capite censi* (censados por la cabeza)" (Kovaliov 1985, p. 82).

The figure of speech for literary status, borrowed from the Roman classification of taxpayers, is frankly social and snobbishly economic enough to gratify the worst suspicions of Marxist historians. This particular use of the adjective *classicus*, which seems to have no other ancient or medieval example, would not become a catchword until the humanistic revival of the classics. Then, as Pauly-Wissowa indicates, Melanchthon could use it in recommending Plutarch; and thence it was but a short step to the vernaculars, with programs of education based —like Milton's— on "works of classical authority". (Levin 1957, p. 38)

De esta forma, los *classici* que formula Gelio metafóricamente tendrían tres rasgos fundamentales: serían autores latinos, autores antiguos y autores "solventes". Si, como ya he anotado, consideramos que este canon de autores se constituye desde el punto de vista de la corrección gramatical de la lengua latina, el término *classicus* se referiría originalmente tan sólo a los autores que cultivaron esta lengua. Según esto, los escritores griegos quedaron tácitamente excluidos, para gran sorpresa del estudioso moderno, si bien éstos recibieron en el mismo Gelio otras calificaciones análogas, tales como *idonei*[10]. No obstante, tanto los *idonei Graecorum* como los *classici* (*Latini*) siguen teniendo en común su carácter de autores antiguos, como antigua es también la propia acepción que se utiliza de *classicus* (recordemos de nuevo que se trata de la acepción relativa a una arcaica estratificación social de los tiempos del rey Servio Tulio) frente al sentido que es ya común en latín clásico de aquello que tiene que ver con la *classis*, es decir, la flota de guerra[11]. Por lo tanto, Aulo Gelio es el primer autor que lleva

[10] El término *idoneus* es una palabra importada, al igual que *classicus* y *adsiduus*, del ámbito económico (Uría Varela 1998, pp. 56-57). De esta forma, *idoneus* implicaría la misma condición de modelo gramatical para los griegos que *classici* para los latinos: *Sed nos neque "soloecismum" neque "barbarismum" apud Graecorum idoneos adhuc invenimus* (Gel. 5.20.4) ("Mas no hemos encontrado hasta ahora ni «solecismo» ni «barbarismo» entre los mejores autores griegos").

[11] En latín clásico, el término *classicus* remitía ya al ámbito de la flota de

a cabo un uso metafórico a partir de la antigua acepción económica de *classicus*, trasladada desde el ámbito social al de las *litterae*, aunque no será hasta el siglo XVI cuando la metáfora cobre una gran fortuna para la configuración de los cánones literarios.

Así pues, la metáfora que nos permite entrever o imaginar una ciudad, muy parecida a la Roma antigua y poblada por sus *auctores classici*, renacerá siglos más tarde entre los lectores modernos de Gelio. Uno de ellos, como indica el propio Levin en el texto citado más arriba, será el humanista Philipp Melanchton, que va a rescatar milagrosamente el término dentro de una carta fechada en el año de 1519[12]. Es significativo que ahora la categoría se use para designar a Plutarco, es decir, un autor griego y no precisamente arcaico:

> Es un viejo debate determinar cuál de estos dos tipos de vida sea mejor, el que llaman "social", o el umbrátil, por el que nos apartamos de los asuntos civiles. Muchas cosas han dicho los filósofos a favor de uno o de otro, algunas ciertamente con más argucia que verdad. Acerca de este asunto, ciertamente, hay que prescribir en nuestra escuela la opinión de Plutarco, es decir, de un autor "clásico"[13].

guerra (*classis*). Así lo vemos en Veleyo Patérculo: *classicis peditumque expeditionibus* (Vell. 2.121.1), es decir, "expediciones por mar y por tierra".

[12] "Losgelöst von der ursprünglichen Bedeutung und im modernen Sinne ist das Wort erst von den Humanisten gebraucht worden; so heisst es bei Melanchton in der Widmungsepistel der Ausgaben von Plutarchs Schrift Eἰ καλῶς τὸ λάθε βιώσας an Bartholomaeus Feldkirch vom April 1519 (Corp. Reformat. I, p. 80): *De hac re Plutarchi sententiam, classici videlicet authoris, certum est praelegere scholae nostrae*" (Pauly-Wissowa 1899, *s.v.* "*Classici*", p. 2629). Cf. más recientemente Citroni 2006, p. 208.

[13] El texto latino es el siguiente: "*Vetus certamen est, utrum vitae genus praestet, idne quod πολιτικὸν vocant, an umbratile illud, quo a civilibus negotiis vacamus. Multa in utramque partem a philosophis dicta sunt, quaedam item argutius quam verius. De hac re Plutarchi sententiam, classici videlicet authoris, certum est praelegere scholae nostrae.*" Carta de Ph. Melanchton a B. Feldkirch fechada en abril de 1519 (cf. Bretschneider 1834, pp. 79-80).

Por tanto, resulta sumamente sorprendente que tras Aulo Gelio no encontremos ya más usos metafóricos de *classicus* hasta que lleguemos al mismo siglo XVI, no en vano una de las etapas doradas de la lectura y la edición de las *Noches áticas*. La esporádica metáfora podría haber desaparecido perfectamente del mapa de nuestras acuñaciones literarias si no fuera porque humanistas como Melanchton y otros lectores de Gelio la rescataron para adaptarla a su nuevo contexto literario y cultural. Ernst Robert Curtius hace una pertinente reflexión a este respecto, particularmente acerca del efecto del azar en nuestra terminología literaria y el criterio gramatical que preside en un principio la idea de "clásico"[14]:

> El pasaje de Aulo Gelio es muy instructivo: revela que el concepto de "escritor modelo" esta subordinado en la Antigüedad al criterio gramatical de la corrección lingüística. Es tarea de la historia de las lenguas modernas el investigar cuándo y dónde penetró en la cultura moderna el término que Gelio emplea para un caso aislado. El que un concepto tan fundamental de nuestra cultura como es el de clasicismo, del que tanto se ha hablado y abusado, se remonte a un autor de la tardía latinidad, ya sólo conocido de los especialistas, es algo más que una simple curiosidad filológica; demuestra un hecho que ya hemos podido ver en muchas ocasiones: la importancia del azar en la historia de nuestra terminología literaria. (Curtius 1989, p. 353)

En este sentido, otro de los humanistas que reavivan la metáfora de Gelio en el siglo XVI es el valenciano Juan Luis Vives, concretamente dentro del décimotercero de sus *Diálogos* (publicados en Basilea el año de 1539), el titulado "La escuela". Allí recurre a la denominación explícita de "clásicos" (*eos quos classicos vos grammatici appellatis*) para referirse a aquellos autores

[14] María Rosa Lida no está de acuerdo con Curtius en inferir del texto de Gelio que el criterio de selección de los autores sea la corrección lingüística: "Una cosa es recomendar un autor de primera clase para fijar la norma de corrección lingüística, y otra y muy distinta es erigir ésta en criterio de selección de autores." (Lida de Malkiel 1975, p. 331 n. 36).

que se oponen a los considerados por los propios humanistas no sólo como "bajos" (*proletarii*), sino, además, "ínfimos" (*capitecensi*):

–¿A qué autores comentan?
–No todos a los mismos, sino cada cual según le dicte la experiencia y talento; los más doctos y de juicio más agudo toman para sí los mejores escritores (*optimos*) y a éstos son los que vosotros, los gramáticos, llamáis clásicos. Hay quienes por desconocimiento de los mejores se abajan a autores del montón e incluso de última fila (*proletarios atque etiam capitecensos*). Entremos, os voy a mostrar la biblioteca pública de este colegio. Ésta es la biblioteca, la cual siguiendo lo establecido por grandes hombres, mira hacia donde sale el sol en verano.
–¡Caramba! ¡Pero qué cantidad de libros, y de buenos autores, griegos y latinos, oradores, poetas, historiadores, filósofos, teólogos y también retratos de autores! (Luis Vives, XII. *Schola*, en *Los Diálogos* (*Linguae Latinae Exercitario*), trad. de P. García Ruiz [Vives 2005, p. 241])[15]

Merece la pena considerar el texto de Vives desde una triple perspectiva para poder apreciar mejor cómo se recrea el concepto de "clásico" en los incipientes tiempos modernos (García-Jurado 2009, p. 151):

a) Estamos ante un claro uso metalingüístico del término *classicus*, pues se especifica que es una palabra utilizada de manera particular por los *grammatici* dentro del contexto académico. Aunque no figure de manera gráfica, se trata de un uso entrecomillado y especial del término, que conserva todavía una clara conciencia del

[15] –Quos Auctores interpretantur?
–Nos eosdem omnes, sed ut quisque est peritia, et ingenio praeditus. Eruditissimi, et acerrimo judicio scriptores sibi sumunt optimos quosque, et eos quos classicos vos grammatici appellatis. Sunt qui ex ignorantia meliorum ad proletarios descendunt, atque etiam capitecensos. Ingrediamur, ostendam vobis publicam gymnasii huius bibliothecam. Haec est bibliotheca, quae ex magnorum virorum praecepto ad ortum aestivum spectat.
–Papae! quantum librorum, quantum bonorum auctorum, graeci, latini, oratores, poetae, historici, philosophi, theologi, et imagines auctorum.

texto geliano, aunque, como indicaré en la observación siguiente, el término ha ampliado ya su capacidad de designar a otros autores más allá de los latinos arcaicos. Por lo demás, ha desaparecido *adsiduus*, que hacía una suerte de doblete con *classicus* en el texto de Gelio. El término llamado a triunfar para la posteridad es, por tanto, *classicus*.

b) El diálogo de Vives donde aparece el término *classicus* en cuestión tiene lugar mientras los personajes visitan una escuela y biblioteca ideales. Esta visita imaginaria sirve como pretexto para desgranar un rico acervo de ideas pedagógicas y literarias propias del humanismo, lo que convierte a los clásicos no sólo en los antiguos autores latinos, oradores y poetas, del uso originario, sino en *quantum bonorum auctorum, Graeci, Latini, oratores, poetae, historici, philosophi* y *theologi*. Por su parte, la categoría de los "proletarios" se extiende ahora a ciertos autores medievales:

> –Eh, ¿quiénes son esos arrojados en aquel montón enorme?
> –El *Catolicón*, Alejandro, Hugucio, Papias, los *Sermonarios*, las sofísticas, dialécticas y físicas. Estos son los que llamaba autores de última fila (*capitecensi*).
> –Dirás mejor proscritos (*capite diminutos*)[16].

Vives no se contenta con denominar a estos autores *capitecensi*, según el nombre que se daba a los más pobres en la clasificación social de Servio Tulio, sino que amplía la denominación con un nuevo uso un tanto hiperbólico, el de *capite diminutos*, no exento de fina ironía[17].

[16] –Hem, qui sunt illi abiecti in grande illa strue?
–Catholicon, Alexander, Hugutio, Papias, Sermonaria, Dialecticae et Physicae sophisticae. Hi sunt quos capitecensos nominabam.
–Immo capite diminutos.

[17] "Con la fórmula *capitis diminutio*, se hacía referencia en el lenguaje jurídico romano a la pérdida de todos los bienes como castigo por una acción reprobable, castigo que conllevaba la servidumbre o la deportación, vid. Just. *Inst.* I.16.1. Es probable que Vives recordara el pasaje de Justiniano y añadiera a este juego de asociación de significados, común entre los humanistas, el de *capite diminuti*, «los desposeídos» con el valor de «(autores) carentes de ingenio alguno»" (García Ruiz *apud* Vives 2005, p. 465).

c) Es también muy pertinente señalar que en la biblioteca referida aparecen los retratos de los mejores autores, lo que les confiere una doble condición, de una parte, como *imagines* y, de otra, como *auctorum libri*. Por lo demás, los retratos de los autores mantienen un animado diálogo que queda trascrito en los títulos situados junto a los propios retratos.

Desde el anterior punto de vista, este uso de *classicus* conlleva todavía la conciencia del sentido metafórico del término, lo que nos permite situar a los autores dentro de un lugar físico e ideal: los "clásicos" pueden ser los habitantes de rango más alto dentro de una ciudad o de una biblioteca, entendida ésta como ciudad ideal de los libros. No obstante, ya en el propio texto de Vives encontramos también el germen de lo que será la localización dominante de los clásicos: la "escuela" y, más en particular, la "clase" o el aula (Melanchton, en su uso del término *classicus* aplicado a Plutarco, se refería de manera explícita a ésta: *certum est praelegere scholae nostrae*). Esta circunstancia remotivará el uso de clásico, que va a dejar ya de relacionarse con la antigua *classis* de la vieja jerarquía social romana. Del sentido de "los mejores autores" se pasa a la idea de los "autores que se leen en clase", los escolares, como categoría estética e independientemente de la época y la lengua en que se inscriban.

El uso del término permanecerá tal cual hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando "clásico" dé un nuevo giro y adquiera una dimensión histórica, tanto para referirse a los mejores autores de una literatura, hecho que está muy en consonancia con la construcción de la categoría historiográfica de "siglo de oro", como para referirse, por antonomasia, a los autores grecolatinos[18]. Los clásicos quedan, por tanto, como un concepto ya alejado de la primitiva formulación social de Gelio. Como podemos ver, cada época reinventa sus conceptos.

[18] "El cambio más significativo se va a producir en el siglo XVIII, cuando [la denominación de] «autores clásicos» pase a tener, entre sus posibilidades de designación, la capacidad de referirse al grupo de los autores grecolatinos por excelencia" (García-Jurado 2007a, especialmente pp. 172-173).

1.3. Antiguos y modernos: la "República literaria"

> "Halleme a la vista de una ciudad cuyos capiteles de plata y oro bruñido deslumbraban la vista y se levantaban a comunicarse con el cielo."
>
> Saavedra Fajardo

Los términos "clásico" y "república literaria" comparten en su origen una motivación de carácter social y político, respectivamente. Según este planteamiento, ambos términos podrían parecer congruentes entre sí desde un punto de vista anacrónico, dado que no habría mejor emplazamiento para un clásico que habitar en los lugares más altos de una ideal república compuesta por literatos. Sin embargo, es muy interesante ver cómo el autor que de manera más notable ha descrito una república literaria en lengua española, Saavedra Fajardo (1584-1648), no utiliza jamás la voz "clásico" para hablar de los autores, ni tan siquiera de los grecolatinos.

Hasta este momento, la manera más común de referirse a los autores grecolatinos era mediante el término "antiguo". Este adjetivo tal como vimos en Gelio, está implícito en el propio término "clásico". El contrapunto a los autores "antiguos" no sería otro que el de los "modernos", y esta productiva oposición es la que dio lugar a la llamada "Querelle des anciens et des modernes", que se extendió fundamentalmente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, si bien hunde sus raíces en las propias disputas medievales y pre-humanísticas. A este respecto, nos dice Marc Fumaroli:

> Les théologiens médiévaux ont fait divers usages de l'opposition entre "antiqui" et "moderni". Mais la Querelle des Anciens et des

Modernes proprement dite, qui connaît son point culminant en France au xviie et au xviiie siècle, commence avec la Renaissance, c'est-à-dire avec Pétrarque (1304-1374). (Fumaroli 2001, p. 7)

Fumaroli, profesor del Collège de France y máximo experto en la "Querelle", escribe estas líneas en su fundamental ensayo titulado "Las abejas y las arañas" ("Les abeilles et les araignées" [Fumaroli 2001]). Allí se revisan todos los textos que confluyeron en esta controversia, desde los que la emprendieron conscientemente, a saber, los franceses Boileau y Perrault, y se analiza el célebre texto que Jonathan Swift también dedicó al asunto. Swift es quien motiva, de hecho, el título del ensayo de Fumaroli, pues en su obra titulada *La batalla de los libros* (*The battle of the books* [1704]) asistimos al debate entre la "antigua" abeja, gregaria y deseosa del bien común, y la "moderna" araña, individualista y pasiva. La querella tiene una trascendencia que va más allá de los propios aspectos literarios que la sostienen, pues en ella se está debatiendo no sólo si son mejores los antiguos que los modernos, o viceversa, sino el cambio de rumbo que va a adoptar la cultura cuando se sustituya el viejo modelo humanístico del Renacimiento, donde la Antigüedad revestía una naturaleza atemporal, por el historicismo moderno. La tensión literaria que encarnan en *The battle* los filólogos Richard Bentley, contemporáneo del propio Swift, y Julio César Escalígero es buen exponente, como ha visto con agudeza Anthony Grafton (Grafton 1985, p. 620), de dos tendencias dispares del humanismo: la que busca sin dificultad que el mundo antiguo reviva de nuevo y la que procura con gran esfuerzo (histórico y filológico) situarlo en su propio pasado. De esta forma, por paradójico que esto pueda resultar, la creación de la moderna ciencia de la Antigüedad por parte de Friedrich August Wolf, o lo que normalmente conocemos como filología clásica, no sería más que una genuina construcción de los "modernos". Ahora bien, aun como construcción moderna, la ciencia de la Antigüedad se volverá uno de los componentes fundamentales de la propia tradición clásica,

como ha sabido ver perfectamente el propio Highet al incluir en su manual aspectos propios del ámbito académico dedicado al estudio de la Antigüedad. ¿Quién ganó esta contienda, los antiguos o los modernos? Apunta certeramente Hans-Robert Jauss[19] que la famosa controversia concluyó de manera salomónica: no eran mejores unos autores con respecto a los otros, los antiguos o los modernos, sino que debían ser considerados en su correspondiente momento histórico. Venció, en definitiva, la moderna historia de la literatura y perdió para siempre el viejo modelo humanístico de la retórica y la poética. Y no olvidemos que el estudio de la tradición clásica será una modalidad de esa historia.

Pero debemos ahora retroceder, de nuevo, hasta el siglo XVII e indagar acerca de un tiempo donde todavía los componentes sustanciales del concepto de tradición clásica (a saber, el "cierre" epistemológico de la literatura grecolatina como un objeto de estudio independiente con respecto a las demás literaturas, y el sentido histórico sobre la indagación de la pervivencia de esta antigua literatura en las literaturas modernas) estaban muy lejos de ser una realidad (García-Jurado 2007a). No obstante, cabe hacer un acercamiento, salvadas las distancias, a la consideración de los autores grecolatinos en calidad de tales a partir de dos parámetros:

–El propio desarrollo semántico del adjetivo "clásico" en la lengua española del siglo XVII
–La idea de "república literaria" como lugar ideal donde habitan tales clásicos

Resulta oportuno que estudiemos, por tanto, el desarrollo de ambos aspectos para, finalmente, valorar en qué medida han sido expresiones congruentes entre sí. Como ya hemos visto antes con cierto detenimiento (1.2.), el origen de la aplicación del

19 "La réplica de la «Querelle des anciens et des modernes» en Schlegel y Schiller" (Jauss 2000, p. 69).

término "clásico" a los autores literarios se debe a Aulo Gelio en sus *Noches Áticas*. "Clásico", no lo olvidemos, se aplica a los autores gracias a una metáfora que traslada la excelencia del ámbito social ("la primera clase de ciudadanos") al ámbito de las letras. De esta forma, *classicus* adquiere una nueva acepción en el terreno de la creación literaria que azarosamente ha llegado hasta nosotros y que no es otra que la que hoy utilizamos cuando hablamos de manera genérica acerca de los "clásicos".

Es importante hacer notar que tal denominación de "clásicos" se terminará haciendo popular al aplicarse a unos autores determinados, los escolares, como categoría estética, de manera independiente de la época y lengua a la que pertenezcan. Pero no será hasta el siglo XVIII cuando el término "clásico" dé un nuevo giro y adquiera una dimensión histórica, tanto para referirse a los mejores autores de una literatura, hecho que está muy en consonancia con la construcción de la categoría historiográfica de "siglo de oro", como para referirse, por antonomasia, a los autores grecolatinos. Ahora conviene hacer unas precisiones acerca del uso y acuñación del término "clásico" en la lengua española. Es verdaderamente sorprendente que, a tenor de lo que podemos comprobar a partir del *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE) de la Real Academia Española, el término no comience a utilizarse hasta el siglo XVII (concretamente, hasta 1617)[20]. El uso del término es variado y recoge varias acepciones:

a) Autores que sirven como modelo, especialmente de la Antigüedad: "Un autor clásico" (Gómez de Tejada), "un poeta clásico" (Gracián), "los vates clásicos" (Gómez de Tejada), "los (autores) clásicos" (Castillo Solórzano), "poetas latinos aprovados y clásicos" (Cascales), "historiadores clásicos y universales" (Fray Pedro Simón). Cabe ofrecer un ejemplo concreto tomado de este mismo *corpus*:

[20] "*Clásico* [Lope, *Dorotea*; Paravicino, † 1633], tomado del lat. *classicus* 'de primera clase', que se aplicaba a los ciudadanos no proletarios, y que Quintiliano trasladó ya a los escritores (comp. *FEW* II, 745)." (Corominas-Pascual, *s.v.* "Clase"). Donde dice "Quintiliano" debe corregirse por "Aulo Gelio".

> ¿Será bien que porque un autor clásico tal vez usó alguna frase o traslación con ingeniosa singularidad docta o reprensible, nosotros busquemos todos los modos que todos juntos usaron y otros de nuevo inventados y que los amontonemos en un poema? (Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso*, 1616)

Es importante recordar el uso concreto del término con este sentido desde el ámbito técnico de la arquitectura: "el lineamiento clásico" (Sor Juana Inés).

b) "Clásico" frente a "vulgar", hablando de idiomas: "idioma clásico" (Paravicino) e "idiomas clásicos: hebreo, griego y romano" (Paravicino):

> Despedazado cartel la clavó en la CRUZ Jesucristo, y en todos los idiomas clásicos, hebreo, griego y romano, se puso el título de su reino. (Paravicino)

c) "Clásico" como el más representativo o común: "el clásico tormento" (Domínguez Camargo), "comunes glosas y clásicos expositores" (Suárez de Figueroa), "lugares clásicos" (Pérez de Ledesma), "los días clásicos" (Anónimo):

> Mas, si va a decir verdad, como menos puede un ingenioso lucir, acudiendo a las fuentes de uno y otro derecho, a sus comunes glosas y clásicos expositores. Todo lo demás es, sin duda, acumular redundancias y traspasar de una parte a otra un mismo grano. (Suárez de Figueroa)

d) "Clásico" utilizado con el sentido de "antiguo":

> –Y aunque sean clásicos, fuera mejor que dijeran ellos lo que dijeron los autores.
> –No tuvieran tanta autoridad; que muchas cosas se respetan por antiguas. (Lope de Vega)

Conviene observar que tales acepciones de "clásico" ya son perfectamente reconocibles para nosotros como actuales hablantes. Como vemos, "clásico" es un término que se utiliza

básicamente dentro del ámbito literario, aplicado tanto a los mejores autores de la Antigüedad como a los modernos que más se parecen a los antiguos. Aunque ya lo he apuntado antes, cabe, no obstante, hacer una matización a este respecto: "clásico" no ha cobrado todavía el sentido histórico que tendrá después, a la hora de definir lo grecolatino por antonomasia (no de una manera defectiva), ni tampoco el sentido estético que lo terminaría oponiendo a "romántico". En definitiva, el siglo XVII implica ya desde el terreno semántico el triunfo y generalización de la metáfora social del clásico, rescatada por el humanismo del siglo anterior, si bien esta circunstancia conlleva también su normalización y la consiguiente pérdida de conciencia de su origen metafórico.

Asimismo, se está desarrollando por otras vías una metáfora casualmente afín a la que había motivado el concepto de "clásico": la de "república literaria". Esta nueva metáfora o, más bien, alegoría del lugar imaginario donde habitan los autores, y que es recorrido y narrado, asimismo, por un autor visitante, ha tenido un riquísimo desarrollo en la literatura. De manera concreta, la imagen ideal de una ciudad de literatos, que en su versión latina se enuncia como *Res publica litterarum*, si bien es una formulación ya propia del humanismo moderno, está estrechamente unida al género del *somnium*, que hunde sus raíces en obras tales como la *República* de Platón o el *Somnium Scipionis* ciceroniano, inspirado en la obra anterior[21]. Para completar el panorama de los componentes de este nuevo género, no debe olvidarse tampoco la sátira lucianesca ni el modelo del descenso al infierno que tiene lugar en el libro VI de la *Eneida* (heredero, a su vez, de Homero). El humanismo del siglo XVI ya había conferido forma propia a este tipo de viajes literarios por una república ideal. A ello habían contribuido obras como el comentario de Vives al *Somnium Scipionis* o el propio *Somnium* de Justo Lipsio, concebido como una sátira menipea, género que será también

[21] Sigo en estas líneas la excelente introducción de García López a la *República literaria* de Diego Saavedra Fajardo (García López 2006, pp. 16-24).

de gran arraigo en la Antigüedad (Varrón) y muy productivo en los tiempos modernos.

En la literatura española la república literaria por excelencia es la descrita por el ya citado Saavedra Fajardo. Curiosamente, contamos con dos redacciones diferentes de la obra (editadas en un mismo libro por García López 2006). De manera más particular, una de las fuentes de la república literaria que describe Saavedra Fajardo está en una interesante obra de Vives, la que lleva el título de *El templo de las leyes*, donde el autor, que pretende acceder al recinto donde están las leyes, se encuentra con un portero que habla en latín arcaico:

> Admiraba yo la novedad de estas cosas tan sabrosas y divertidas, pero cuando quise subir más arriba y mirarlo todo, topé con un portero cargado de años que estaba luchando con una multitud de hombres a los que impedía entrar. Era éste un hombre de gran antigüedad y majestad venerable, pero tenía algo de rancio y olía un poco mal. (Vives 1988, p. 166)

Es importante señalar la función de esta suerte de obstáculo que es el portero a la hora de acceder al recinto sagrado del saber, ya que luego lo encontraremos también reflejado en los gramáticos que son guardianes de la república ideada por Saavedra Fajardo. La obra de Saavedra Fajardo es una alegoría donde el autor recrea una ciudad formada por escritores y eruditos. En ella, gramáticos y críticos —la forma que tiene Saavedra Fajardo de denominar a los humanistas— desempeñan un papel relevante, puesto que constituyen la base de la sociedad de la república. En la segunda versión que Saavedra Fajardo preparó de su obra elige al gramático romano Marco Varrón como guía para recorrer la república de los literatos:

> Halleme a la vista de una ciudad cuyos capiteles de plata y oro bruñido deslumbraban la vista y se levantaban a comunicarse con el cielo. Su hermosura encendió en mí un gran deseo de verla y ofreciéndose entonces delante de mí un hombre anciano que se

> encaminaba a ella, le alcancé, y trabando con él conversación, supe que se llamaba Marco Varrón, de cuyos estudios y erudición en todas materias, profanas y sagradas, tenía yo muchas noticias por testimonio de Cicerón y de otros. Y preguntándole yo qué ciudad era aquella me dijo con agrado y cortesía que era la República Literaria, ofreciéndose a mostrarme lo más curioso della. Aceté la compañía y la oferta, y fuimos caminando en buena conversación. (Saavedra Fajardo 2006, pp. 195-196)

Así las cosas, dado un lugar imaginario como la república literaria, cabe pensar alegóricamente en un orden social jerarquizado donde la primera clase de los ciudadanos fuera, ahora, con más razón que nunca, la que entendemos como la de los "clásicos". Sin embargo, esto no es así en la práctica. Habida cuenta de todo lo analizado hasta el momento, cabe pensar que la idea de "clásico", como vieja metáfora social tomada del ciudadano de más alto rango, fuera consecuente con la de república literaria, al margen de que sus orígenes tengan lugar en momentos diferentes y de que la primera presente un carácter más esporádico que la segunda y sea mucho más elaborada. Dicho de otro modo, nada hay más normal que el hecho de que los autores canónicos que habitan en tal república sean propiamente los ciudadanos superiores, es decir, los "clásicos de la república", tal y como vemos, por ejemplo, expresado en el *Thesaurus Linguae Latinae*: "*proprie de classibus rei publicae*" (*ThLL* III, p. 1279.78ss.) cuando se refiere a los "clásicos" de Gelio. Sin embargo, por lo que sé, hasta el momento no he encontrado constancia positiva de este proceso que contemple conscientemente la congruencia entre ambas metáforas. Particularmente, la ausencia del término "clásico" en la *República literaria* de Saavedra Fajardo es, ya de por sí, todo un indicio significativo.

De esta forma, Saavedra Fajardo no utiliza jamás el término "clásico" en ninguna de las dos redacciones de su *República literaria*. La expresión habitual a la que recurre para referirse a lo que podemos entender como los clásicos de la Antigüedad es la de "los romanos" o "los latinos" y "los griegos" (Saavedra

Fajardo 2006, pp. 122, 131, 157, 223), o bien recurre a perífrasis como "aquellos poetas venerados de la Antigüedad" (Saavedra Fajardo 2006, p. 184). Cabe preguntarse, por lo demás, en qué medida se perdió la conciencia etimológica de la acuñación de "clásico" al ser rescatada de los textos de Gelio. De esta forma, al quedar desprovisto el término de la particular metáfora social que lo motivaba, no se pudo intuir lo congruente que era esta metáfora social con la de *Res publica litterarum*. A este respecto, cabe aducir el testimonio del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, donde no aparece "clásico", pero sí encontramos "clase" con la siguiente definición:

> CLASE. Vale en lengua latina la flota o armada de muchas galeras o navíos; y la división de las colaciones o vencidades (*sic*) en la ciudad. Y así escribe Tito Livio, que Servio Tulio dividió la ciudad de Roma en cinco clases. De aquí tomaron los profesores de la lengua Latina, en las universidades y estudios, dividir los oyentes en tres clases: de menores, de medianos y mayores. (Covarrubias 1993, *s.v.* CLASE)

Habida cuenta de lo que nos aporta este texto citado, lo "clásico" ahora se relaciona, más que con la ideal república literaria, con el espacio real de la enseñanza, el ámbito de las "clases" escolares, lugar a partir del cual comienza una nueva motivación del término sobre ideas tales como el orden. Se recurre, por tanto, a la etimología que confiere al término "clásico" su origen a partir de *classis*, pero sin comprender la irónica translación que hizo Gelio desde los mejores ciudadanos a los mejores autores. Ahora se parte preferentemente del sentido específico de "flota", donde la metáfora social queda desdibujada. Podemos verlo perfectamente explicado por el mismo Borges ("Sobre los clásicos"):

> Escasas disciplinas habrá de mayor interés que la etimología; ello se debe a las imprevisibles transformaciones del sentido primitivo de las palabras, a lo largo del tiempo. Dadas tales transformaciones del sentido primitivo de las palabras, que pueden lindar con

lo paradójico, de nada o de muy poco nos servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra. Saber que cálculo, en latín, quiere decir piedrita y que los pitagóricos las usaron antes de la invención de los números, no nos permite dominar los arcanos del álgebra; saber que hipócrita era actor, y persona, máscara, no es un instrumento valioso para el estudio de la ética. Parejamente, para fijar lo que hoy entendemos por clásico, es inútil que este adjetivo descienda del latín *classis*, flota, que luego tomaría el sentido de orden. (Borges 1989 II, p. 150)

Cuando el término "clásico" termine de configurarse con un nuevo sentido estético e histórico, ya a lo largo del siglo XIX, los clásicos, fundamentalmente los grecolatinos, habrán encontrado ya un nuevo ámbito donde vivir, el de la moderna formulación de la historia de la literatura.

1.4. CLÁSICOS FRENTE A ROMÁNTICOS: EL "CLASICISMO"

"[...] todo clasicismo supone un romanticismo anterior [...]. La esencia del clasicismo está en venir después."

Paul Valéry, "Situación de Baudelaire".

Hasta finales del siglo XVIII la Antigüedad grecolatina no recibió de manera categórica la calificación de "clásica" por excelencia. Ernst Robert Curtius se refiere a este fenómeno semántico de la manera siguiente:

> El que hacia 1800 la Antigüedad grecorromana se haya declarado "clásica" en bloque fue medida afortunada, pero no por ello menos discutible. (Curtius 1989, p. 354)

Este nuevo cambio del sentido de "clásico" tendrá unas consecuencias de gran calado. La vieja oposición entre "clásicos" y "proletarios", o entre autores buenos y malos, se va a ver profundamente alterada cuando a "clásico" se le oponga, a comienzos del siglo XIX, un novedoso término, el de "romántico". Así lo vemos en un libro fundamental escrito por Madame de Staël, su ensayo acerca de Alemania[22]:

[22] Vitor Manuel Aguiar e Silva explica la génesis y desarrollo del término "clásico", desde su generalización para hablar sobre los autores que se estudian "en clase" hasta su sentido peyorativo, ya en el siglo XIX, frente al término "romántico": "A principios del siglo XIX, cuando la vida literaria europea experimenta una metamorfosis profunda, los vocablos «clásico» y «clasicismo» cobraron nuevos matices semánticos y adquirieron progresivamente un significado estético-literario nuevo. Goethe pretende haber sido el primero en lanzar la antinomia *clásico-romántico*, desarrollada posteriormente por los hermanos Schlegel, y Mme. de Staël, en un capítulo famoso de su

> Algunas veces se toma la palabra *clásico* como sinónimo de perfección. Yo me sirvo allí de otra acepción, considerando la poesía clásica como aquella de los antiguos, y la poesía romántica como la que, de algún modo, se refiere a las tradiciones caballerescas. Esta división se relaciona igualmente a dos edades del mundo: la que ha precedido el establecimiento del cristianismo, y la que lo ha seguido. (Staël 1991, p. 79)

Esta obra contribuyó decisivamente a la configuración de una nueva oposición donde "clásico" se confundió básicamente con una manera determinada de valorar el mundo antiguo, la "clasicista". He tenido ocasión de comprobar cómo la nueva caracterización penetra en España a partir de una traducción de la novela *Corina*, también escrita por Madame de Staël y publicada en España en el año nada casual de 1820, coincidiendo, por tanto, con la etapa del llamado Trienio Liberal (1820-23). Su traductor, Juan Ángel Caamaño, coloca al frente de la novela un interesante prólogo que resulta ser uno de los documentos más tempranos de la conciencia del romanticismo en España[23], donde ya se puede ver configurada claramente la entonces novedosa oposición entre clásicos y románticos:

> La voz *clásico*, como que es una abstracción, puede tener varias acepciones; por tanto, para hablar con juicio de la literatura *clásica*, y de la *romántica*, es menester fijar primero el sentido de lo que se quiere dar. Efectivamente, unos la usan como sinónima de *perfeccion*, y otros la aplican solo á la poesía de los antiguos. En el primer caso, la misma *perfeccion* consiste, segun ellos, en la rigorosa observancia de las reglas de cierta escuela; en el segundo

---

obra *De l'Allemagne* (I, II, cap. XI), expone y fundamenta la distinción entre *poesía clásica y poesía romántica*. En la oposición *clásico-romántico*, que en la época romántica se transformó en lugar común, clásico no tiene ningún sentido laudatorio ni el significado de leído y estudiado en las escuelas, sino que más bien designa una estética determinada y determinado bando literario." (Aguiar e Silva 1984, p. 298).

[23] Estudiado pormenorizadamente por María José Alonso Seoane (Alonso Seoane 2002).

no se permite más que imitar á los modelos griegos y latinos [...]. He aquí pues la diferencia de las dos literaturas, no clásica y romántica, sinó antigua y moderna: los gentiles lo veian todo en la tierra, los cristianos lo vemos todo en el cielo [...] (Caamaño 1820, pp. IX y XV)

Dos grandes cambios vienen al calor de este nuevo estado de cosas: el primero de ellos es la nueva valoración, ahora peyorativa, de "clásico" frente a "romántico"; el primer término continúa ligado a lo antiguo, pero esta vez la Antigüedad ya no es sinónimo de lo bueno, frente al nuevo culto que emerge ante lo moderno. En segundo lugar, lo clásico se liga ahora ya no sólo a unos nombres propios, sino a una literatura en especial, la grecolatina, entendiendo los autores que la constituyen como parte de un todo (García-Jurado 2007a, pp. 173-174). Esta nueva situación terminará creando una suerte de "enmienda a la totalidad" con respecto a los clásicos grecolatinos y la cultura clásica en general ya a mediados del siglo XX, coincidiendo con la propia crisis de la cultura europea tras la II Guerra Mundial. En cualquier caso, aquello que conocemos como "lo clásico" comienza a experimentar el avance de otras realidades, especialmente las que vienen motivadas por las nuevas estéticas de lo moderno y de lo popular. Precisamente, la oposición a estas nuevas estéticas será la que termine configurando nuestra moderna idea de tradición clásica, pero antes se configura una categoría estética, asimismo, fundamental, la del clasicismo.

El término "clasicismo" es un neologismo propio del siglo XIX, configurado por analogía con "romanticismo". Se crea como un híbrido a partir del antiquísimo término "clásico" (ya con el sentido de "clásico grecolatino") y el sufijo "–ismo". Por tanto, la propia consideración semántica de "clasicismo" no puede entenderse sin la evolución correspondiente del propio adjetivo que está en su base, a partir de la sustitución que a comienzos del siglo XIX hace Madame de Staël de la dicotomía planteada entre "antiguos y modernos" por la de "clásicos

y románticos". Por tanto, si "romántico", como nueva forma de hablar acerca de los modernos, queda configurado frente a "clásico", será el neologismo "romanticismo" el que dé lugar proporcionalmente a su término alterno "clasicismo". El sufijo "–ismo" configura sustantivos abstractos que denotan algún tipo de doctrina, tendencia, teoría o sistema (p.e., "catecismo"). De esta forma, el clasicismo es el movimiento que exalta lo "clásico (grecolatino)" a partir de la oposición señalada con "romanticismo", como corriente estética que exalta lo romántico. La creación de ambos neologismos no puede entenderse al margen de las polémicas habidas entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX ante el choque de las estéticas expresadas por ambos términos. Por lo demás, el sufijo "–ismo" se extendió durante el siglo XIX para configurar términos correspondientes a nuevos movimientos sociales, como el socialismo y el comunismo, además de todos los llamados "ismos" estéticos.

Especialmente interesante en este sentido, por su cercanía conceptual al clasicismo, es el término *humanismus* ("humanismo"), que vino a acuñarse y difundirse a partir de 1808, cuando el estudioso alemán Friedrich Immanuel Niethammer lo usó para defender la importancia de las lenguas clásicas en la formación de los jóvenes (Stroh 2012, pp. 313-315). Ya más tarde, en 1856 Georg Voigt lo utilizó para referirse desde el punto de vista histórico y de manera retrospectiva al movimiento intelectual que había comenzado en Italia a partir del siglo XV (Charlet 2006, p. 36). Este *humanismus* se fundamenta en los presupuestos del llamado "Clasicismo de Weimar" (*Weimarer Klassizismus*), especialmente en las figuras de Goethe y de Schiller, movimiento al que luego sucedería el primer romanticismo alemán. El término "clasicismo" alterna a veces con "neoclasicismo", si bien este último tiene un sentido más restringido, al estar referido de manera específica a la corriente literaria y artística propia de la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, profundamente inspirada por la estética de inspiración clásica.

Según René Wellek, el término *clasicismo* apareció por primera vez en Italia en 1818, en Alemania en 1820, en Francia en 1822, en Rusia en 1830 y en Inglaterra en 1831, con lo que podemos apreciar cómo su éxito y difusión es ya un fenómeno propio de la segunda y tercera década del siglo XIX (Wellek 1983, p. 118). El término, utilizado primeramente con afán polemista y peyorativo, requirió luego de su normalización hasta terminar configurando una categoría estética propia. En efecto, el término "clasicismo" comienza a ser utilizado en Italia (naturalmente, frente a "romanticismo") por Ermes Visconti, dentro de una serie de entregas periodísticas publicadas en el *Conciliatore* (Visconti 1818). Visconti, que dedica su ensayo a disertar sobre la nueva naturaleza de la moderna poesía que en Alemania se denomina romántica (AA.VV. 2013), intenta discernir entre un *clasicismo* original, el de los antiguos, y otro academicista ("scolastico") propio de los modernos:

> Paragoniamo le due civilizzazioni seguendo questa traccia, e scopriremo con tutta chiarezza che cosa debba intendersi per poesia romantica e classica, segregando il classicismo degli antichi, originale ed ammirabile, dal classicismo dei moderni, che è un metodo scolastico da abbandonarsi quind'innanzi. (Visconti 1818)

Cabe destacar en estas apreciaciones dos aspectos clave: de un lado, el intento de discernir entre la estética de la Antigüedad clásica grecolatina propiamente dicha frente a sus imitaciones modernas y, por otra parte, la consideración peyorativa de esta imitación académica. Por su parte, es el escritor francés Stendhal quien utiliza el nuevo término por primera vez en la lengua francesa, "classicisme", para hablar acerca de las obras que parten de los modelos del arte antiguo, frente al romanticismo. En su obra crítica titulada *Racine et Shakespeare* podemos leer el siguiente aserto:

> Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances,

> sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grand-pères. (Stendhal 1854, pp. 32-33).

Lo que nos cuenta Stendhal no deja de ser una transposición de la antigua polaridad establecida entre los "antiguos" y los "modernos", pero ahora revisada desde la nueva dicotomía que había establecido Madame de Staël en su citada obra *De l'Allemagne*: los clásicos (identificados con los antiguos) frente a los románticos (que no son otros que los modernos).

Wellek afirma que en español el término aparece "bastante tarde", en 1884, a tenor de lo que él mismo encuentra en el *Diccionario etimológico* de Corominas (Wellek 1983, p. 107). En realidad, Corominas no se refiere a otra cosa que a la inclusión del término en el *Diccionario de la Real Academia* ("*clasicismo* Acad. ya 1884" [Corominas-Pascual, *s.v.* CLASE]). Sin embargo, de acuerdo con los datos que ofrece el *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE) de la Real Academia de la Lengua, el término "clasicismo" comienza a ser utilizado en España ya a comienzos del tercer decenio del siglo XIX, de la mano de autores propiamente románticos como Mariano José de Larra, que lo pone en boca de un espectador acalorado para definir el clasicismo como "la muerte del genio" (1832):

> Ésta parece ser su casa, el templo donde emite sus oráculos sin apelación. Represéntase una comedia nueva; una parte del público la aplaude con furor: es sublime, divina; nada se ha hecho mejor de Moratín acá; otra la silba despiadadamente: es una porquería, es un sainete, nada se ha hecho peor desde Comella hasta nuestro tiempo. Uno dice: "Está en prosa, y me gusta sólo por eso; las comedias son la imitación de la vida; deben escribirse en prosa". Otro: "Está en prosa y la comedia debe escribirse en verso, porque no es más que una ficción para agradar a los sentidos; las comedias en prosa son cuentecitos caseros, y si muchos las escriben así, es porque no saben versificarlas". Éste grita: "¿Dónde está el verso, la imaginación, la

chispa de nuestros antiguos dramáticos? Todo eso es frío; moral insípida, lenguaje helado; el clasicismo es la muerte del genio". Aquél clama: "¡Gracias a Dios que vemos comedias arregladas y morales! La imaginación de nuestros antiguos era desarreglada: ¿qué tenían? Escondidos, tapadas, enredos interminables y monótonos, cuchilladas, graciosos pesados, confusión de clases, de géneros; el romanticismo es la perdición del teatro: sólo puede ser hijo de una imaginación enferma y delirante". Oído esto, vista esta discordancia de pareceres, ¿a qué me canso en nuevas indagaciones? (Larra 2012, p. 137).

Como podemos leer en este pasaje, Larra subraya la dicotomía irreconciliable entre ambas corrientes estéticas dentro del mundo teatral, la romántica y la clásica, concebidas como ismos, es decir, palabras propias de un ámbito polémico más que de la preceptiva aséptica de un manual académico. De hecho, por lo que he podido comprobar, en la manualística, tales términos no serán utilizados hasta que terminen normalizándose no tanto ya como tendencias estéticas irreconciliables, sino como etiquetas retrospectivas para períodos artísticos pasados.

De esta forma, la Antigüedad grecorromana se vuelve "clásica" por antonomasia en lo que respecta a su literatura y su arte, y la inspiración en la estética clásica propia de la Antigüedad se convierte, asimismo, en "tradicional" por excelencia, hasta que, a finales del siglo XIX, el auge de nuevas tradiciones, como la popular, exijan que el término "tradición" se restrinja con el adjetivo "clásica" (García-Jurado 2007a). Así pues, "antiguo", "tradición" y "clásico" son términos cercanos que terminan configurando el propio universo del llamado "clasicismo", estrechamente ligado al ámbito de la tradición clásica.

1.5. Lo clásico frente a lo popular: la "tradición clásica"

"La Antigüedad no siempre fue clásica."

Thomas Mann, *La montaña mágica*

Al visitar el "Parco Virgiliano" en Posillipo experimentamos la sublime sensación de que allí la literatura y el viaje se funden íntimamente. Como bien recuerda César Antonio Molina, el nombre de Posillipo (Pausilipo) significa "el lugar que calma el dolor" (Molina 2009, p. 9), y el topónimo está ciertamente a la altura del pasaje. Desde hace siglos se ha creído que allí, precisamente en un mausoleo encaramado sobre una imponente roca desde la que se divisa la bellísima bahía de Nápoles, está enterrado el poeta Virgilio. No en vano, unas centurias más tarde se erigió al pie de esa misma roca la tumba de otro de nuestros grandes poetas: Giacomo Leopardi. Virgilio se convirtió, gracias a este lugar legendario, en objeto de peregrinación para los viajeros por Italia y, asimismo, en parte de una leyenda popular que lo transformó nada menos que en una suerte de mago. No en vano, Virgilio había hablado del advenimiento de una nueva era, y ya sabemos que la figura del adivino no está lejos de la del hacedor de portentos. Justamente, estas leyendas populares fueron las que dieron lugar a que el extraordinario filólogo Domenico Comparetti compusiera un imprescindible estudio sobre Virgilio en la Edad Media, publicado en 1872. En esta obra, distribuida en dos tomos, quedaron establecidas las dos grandes configuraciones de Virgilio: de una parte el "Virgilio culto", el poeta, y, de

otra, el "Virgilio popular", el mago[24]. Tradición culta y popular confluían, por tanto, en un poeta antiguo y pagano que había seguido siendo admirado durante toda la Edad Media. La "tradición literaria" y la "leyenda popular" se terminaban aunando y, gracias a esta dualidad es como va a surgir por vez primera la formulación de "antigua tradición clásica" para diferenciarla de la tradición popular.

En lo que respecta a Comparetti, he observado que cuando se refiere a las "tradiciones literarias", en sentido absoluto, o a las "inspiraciones tradicionales", la expresión se refiere inequívocamente a la tradición culta, ligada a la autoridad de los autores grecolatinos. Sin embargo, como ha señalado acertadamente Gabriel Laguna (Laguna Mariscal 2004), el estudioso italiano hizo uso en cierto momento de su obra por vez primera de la juntura "tradición clásica" dentro del capítulo VII de la primera parte (la cursiva es mía):

> [...] È tale infatti l'uso che abbiamo veduto farsi di quel nome nelle espressioni d'odio o di disprezzo, di amore o di stima per gli antichi scrittori pagani, che evidentemente ne risulta essere, per tutti gli scrittori del medio evo, Virgilio il sommo rappresentante dell'*antica tradizione classica.* (Comparetti 1872 I, p. 128)

Observa, asimismo, Laguna Mariscal que Comparetti consideraba la tradición clásica como "el legado literario grecolatino, pagano, tal como se transmitió en la Edad Media". Esta referencia tan central a la propia Edad Media tiene una consecuencia importante, pues si Comparetti fue el primero en utilizar la etiqueta es reseñable que no lo hiciera para referirse a la tradición clásica a partir del Renacimiento, que es como después se ha entendido con mayor amplitud. Comparetti, que se inscribe claramente dentro del historicismo, utiliza el

[24] Véase el planteamiento que Comparetti hace en la segunda parte de su obra: "Virgilio nella leggenda popolare", opuesta a la que él mismo denomina "tradizione letteraria fino a Dante" (Comparetti 1872 II).

método positivista que podemos definir como "A en B"[25], deducible ya en su propio título: "Virgilio en la Edad Media"[26]. También cabe observar otras interesantes cuestiones en el uso que hace Comparetti de la expresión "tradición clásica". Para empezar, cuando utiliza en otro lugar el adjetivo "tradicional", se sobreentiende que es para hablar acerca de la "tradición culta", pues la "tradizione" es la "culta" por antonomasia. Sin embargo, el sentido de "la tradición" por antonomasia terminará tornándose a favor de lo popular, y ya el propio Comparetti comienza a dar señales de este cambio (las "tradiciones populares"):

"tradizione classica" (Comparetti 1872 I, p. 154)	"tradizione popolare" (Comparetti 1872 II, p. 162)

En cualquier caso, Comparetti tiene muy clara esta dicotomía, ya que distribuye claramente su estudio de Virgilio entre la tradición literaria ("tradizione letteraria", de carácter culto) y la leyenda popular ("leggenda popolare"). En realidad, Comparetti ha comenzado a desarrollar una nueva forma de concebir la tradición, desde perspectivas mucho más amplias y abiertas a otras manifestaciones culturales no necesariamente

[25] María José Vega y Neus Carbonell sitúan este modelo en la etapa denominada "Comparatismo de las cátedras", es decir, del comparatismo de la primera mitad del siglo XX, con nombres como el de Fernand Baldensperger o Paul van Tieghem (Vega y Carbonell 1998, pp. 47-48). No obstante, el modelo ya puede encontrarse con toda claridad en la segunda mitad del siglo XIX, en obras como *Horacio en España*, de Menéndez Pelayo (Ruiz Casanova 2007).

[26] Es oportuno observar que "medioevo", o "Edad Media", es una categoría historiográfica del s. XVIII que surge, precisamente, para caracterizar este período de la historia que se sitúa entre la "Edad Antigua" y la "Edad Moderna". El historiador Reinhart Koselleck observa cómo el concepto de Edad Media va cobrando forma a partir de la progresiva conciencia de un *medium tempus* que comienza a configurarse en la época de los humanistas, pues cuando éstos apelan al renacer de la Antigüedad en su propio tiempo interponen y limitan un ínterin "bárbaro" (Koselleck 1993, pp. 292-293).

cultas. A este respecto, Pedro Salinas dice lo siguiente en su libro sobre Jorge Manrique:

> Tengo a ese concepto de tradición por injustamente exclusivo y en exceso intelectual. Su aserto es verdadero referido a la forma suprema de tradición, a la tradición culta [...] (Salinas 1974 (1947), pp. 103-118)

En la práctica, la frontera entre lo culto y lo popular no es, sin embargo, tan fácil de delimitar[27]. También es importante que observemos cómo Comparetti utiliza combinados los adjetivos "antica" y "classica". Como ya hemos visto, los adjetivos "antigua" y "clásica" no equivalen a lo mismo, si bien son complementarios. "Antiguo" tiene que ver, como sabemos, con la Antigüedad, en oposición al mundo moderno, mientras que "clásico" se relaciona específicamente con el mundo grecolatino pagano, en oposición a lo cristiano. Es interesante observar cómo Thomas Mann se hace eco de esta cuestión historiográfica en uno de los diálogos de su monumental novela *La montaña mágica*:

> –¡La Edad Media clásica! ¡Vaya combinación de palabras más extravagante!
> –Perdone, pero utilizo el concepto de "clásico" en su sentido más propio, es decir, para designar el momento en que una idea al-

[27] Precisamente, como "tradicionalidad literaria" conocemos desde Ramón Menéndez Pidal los estudios encaminados a trazar la continuidad de temas y formas de la poesía antigua en el mundo moderno. Así lo expresa Lida de Malkiel al comienzo de su artículo titulado "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española": "Los siguientes estudios de tradicionalidad literaria —para emplear el término de Menéndez Pidal— se proponen rastrear desde sus orígenes la historia de varios motivos frecuentes en la lírica del Siglo de Oro español. En ellos la poesía moderna afirma doblemente su dependencia de la Antigüedad: por un lado, con la tradición ininterrumpida a través de la Edad Media; por otro, con los temas y formas retomados por el Renacimiento y vivificados en una nueva tradición que aunaba la herencia con el espíritu de los nuevos tiempos." (Lida de Malkiel 1975, p. 37).

canza su máximo grado de perfección. La Antigüedad no siempre fue clásica. (Mann 2006, p. 542)

Volviendo a Comparetti, debe observarse cómo éste utiliza la juntura "lettere classiche" (Comparetti 1872 I, p. X), tan cercana a la de "tradizione classica", al mismo tiempo que se refiere a los autores grecolatinos como "antichi autori pagani" (Comparetti 1872 I, p. 130). Es posible resumir lo hasta aquí expuesto mediante el siguiente esquema de oposiciones léxicas que da cuenta de la compleja juntura "antica tradizione classica":

antiguo / moderno
clásico (pagano) / cristiano y también romántico
tradición (culta) / leyenda (popular)

Esta triple oposición nos lleva a una rica polisemia de la juntura "tradición clásica" por oposición a lo moderno, lo cristiano y lo popular. En lo que respecta a España, observamos que la expresión "tradición clásica" se documenta unos años más tarde de la mano de Menéndez Pelayo (entre 1880 y 1881 compone su *Historia de los heterodoxos españoles*) para referirse a la tradición del paganismo (la cursiva es mía)[28]:

Tuvo que venir la férrea y bienhechora mano del Santo Oficio a destruir en el siglo XVI estos resabios de paganismo, de los

[28] Así lo he demostrado en mi artículo "Menéndez Pelayo y los estudios de tradición clásica en España" (García-Jurado 2012a). De esta forma, he retrotraído considerablemente el primer uso atestiguado de la etiqueta "tradición clásica" con respecto a lo que dice Gabriel Laguna (Laguna Mariscal 2004, p. 85), quien afirma que fue Isidoro Muñoz Valle quien la usó por primera en España, precisamente en su comunicación titulada "La tradición clásica en la lírica de Bécquer" (Muñoz Valle 1964). La etiqueta, ciertamente, se reactiva en el decenio de los años sesenta del siglo XX. Por su parte, en lo que respecta a la introducción de la etiqueta en el hispanismo como tal, César Domínguez señala el trabajo de Arnold G. Reichenberger titulado "The Marqués de Santillana and the Classical Tradition" (Iberorromania 1, 1969, pp. 5-34) (Domínguez 2004, p. 22 n. 22), trabajo que, como vemos por la fecha de publicación, pertenece al mismo decenio que el de Muñoz Valle.

cuales, como de cosa ya pasada y extinguida, hace una linda descripción el célebre humanista sevillano Juan de Mal-Lara en su Philosophia Vulgar: Centuria IX, refrán 31. "Llevaban a los caballeros, en sus andas, descubiertos, vestidos de las armas que tuvieron, puesto el capellar de grana, calzadas las espuelas, sin espada al lado, y delante las banderas que habían ganado... Llevaban una ternera que bramasse, los caballos torcidos los hocicos, y a los galgos y lebreles que había tenido, daban de golpes para que aullasen. Tras de ellos iban las endechaderas, cantando en una manera de romances lo que avia hecho." "Ut qui conducti in funere plorant", que decía Horacio. ¡Tanta fuerza tuvo en los pueblos latinos la *Tradición clásica*, que algunos suponen destruída y cortada en los tiempos medios! Añade Juan de Mal-Lara, que "en derredor de algunas sepulturas antiguas de Salamanca y de otras partes se puede ver esta pompa y las mismas endechaderas, hecho todo de mármol". Y dice el Sr. Amador de los Ríos, que en el sepulcro del Obispo D. Domingo de Arroyuelo, existente en la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, se ve una escena de duelo. De estos cantos fúnebres sólo queda una muestra: los que el pueblo portugués cantaba en la sepultura del condestable Nuño Álvarez Pereira, el héroe de Aljubarrota. (Menéndez Pelayo 1946-1948 II, p. 429)

Menéndez Pelayo equipara "tradición clásica" a "paganismo", si bien no debemos entender este aserto de manera peyorativa. De hecho, la relación de Menéndez Pelayo con el paganismo es más que ambigua y no debe olvidarse que sus notas correspondientes a la *Bibliografía hispano-latina clásica* están encaminadas a defender, mediante un monumental acopio de datos, la existencia de una arraigada tradición clásica latina en el ámbito hispano.

Azorín, por su parte, utiliza en 1903 la juntura, esta vez en oposición a "modernismo", en el sentido general de exaltación de lo moderno, y dentro de su visión dinámica del uso que debe hacerse del mundo clásico y humanístico (la cursiva es mía):

Vicente Espinel era un modernista, hizo lo que hoy están haciendo los poetas jóvenes: innovó en la métrica. Y hoy los mismos viejos

que denigran a los poetas innovadores encuentran muy lógico y natural componer una décima. El arcipreste de Hita se complace en haber mostrado á los simples fablas et versos extrannos. Fue un innovador estupendo, y esos versos extrannos causarían de seguro el horror de los viejos de su tiempo. De Boscán y Garcilaso no hablemos; hoy se reprocha a los jóvenes poetas americanos de lengua castellana que vayan a buscar a Francia su inspiración. ¿Dónde fue a buscarla Boscán, que nos trajo aquí todo el modernismo italiano? Lope de Vega, el más furibundo, el más brutal, el más enorme de todos los modernistas, puesto que rompe con una abrumadora *Tradición clásica*, será, sin duda, aplaudido por los viejos cuando se representa una obra suya, ¡una obra que es un insulto a Aristóteles, a Vida, a López Pinciano y a la multitud de gentes que creían en ellos, es decir, a los viejos de aquel entonces!

"Imitad a los clásicos —se dice a los jóvenes— no intentéis innovar". ¡Y esto es contradictorio! La buena imitación de los clásicos consiste en apartar los ojos de sus obras y ponerlos en lo porvenir; ellos lo hicieron así. No imitaban a sus antecesores: innovaban. De los que fueron fieles a la tradición, ¿quién se acuerda? Su obra es vulgar y anodina; es una repetición del arquetipo ya creado... ("Azorín" 1992, pp. 136-137)

En todo caso, la adjetivación que a partir del decenio de 1870 acompaña a la palabra "tradición", entendida hasta entonces, en sentido absoluto, como la transmisión culta de la cultura y la literatura grecolatina a lo largo de las edades media y moderna, obliga a perfilar su ámbito de designación. Están surgiendo de manera cada vez más palpable nuevas formas literarias y artísticas alternativas a esa tradición. Entre ellas, destacan el romanticismo y, de manera más genérica, la Modernidad, o la tradición moderna, "tradición polémica", según Octavio Paz:

A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella, como en el caso de las reflexiones de Baudelaire en *L'art romantique*, desde principios del siglo pasado se habla de la Modernidad como de una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio. Al decir que la Modernidad es

> una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra* tradición. La Modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. (Paz 1993, p. 18)

De esta forma, ante la llamada tradición clásica se origina la conciencia de una "tradición moderna", cada vez más presente a medida que entremos en el siglo XX. Asimismo, el folklorismo reclama paulatinamente con más insistencia la categoría de "tradición popular", lo que obliga a repartir conceptualmente la palabra "tradición", antes sólo asociada a la tradición culta[29]. Toda esta complejidad designativa puede quedar reflejada perfectamente en este esquema:

TRADICIÓN	ANTIGUA / MODERNA
	CLÁSICA (PAGANA)/CRISTIANA, ROMÁNTICA
	(TRADICIÓN) CULTA / (LEYENDA) POPULAR

Si en los años 70 del siglo XIX se cuestiona que la "tradición" tenga que ser "clásica", por antonomasia, en la década de los años 40 del siglo XX lo cuestionable es el propio lugar de ser de esa "tradición clásica" dentro de una cultura europea cada vez más sumida en una crisis de valores. A resultas de esta situación, no es casual que varios autores reivindiquen en ese momento las raíces grecolatinas de la cultura europea, probablemente como consecuencia del profundo cuestionamiento al que se ve sometida la que, desde Goethe, conocemos como la

[29] De una manera parecida, hoy día las actuales secciones de "Cultura" que encontramos en nuestros periódicos se ven paulatinamente invadidas por contenidos más propios de una sección de "Espectáculos" o mero "Ocio".

"cultura burguesa"[30]. Curtius publica su *Literatura europea y Edad Media Latina* en 1948, y en 1949 Highet hace lo propio con su *The Classical Tradition*. Ambos libros, con sus grandes virtudes y no menos grandes defectos, en buena medida señalados por las imprescindibles reseñas críticas de Lida de Malkiel[31], ofrecen ya una visión más rica de la tradición clásica que la decimonónica, aceptando su convivencia con tradiciones y corrientes propiamente modernas (2.4.). El hecho de que autores como James Joyce o Ezra Pound sean ya objeto de estudio (y no sólo Shakespeare o Milton) es en realidad todo un síntoma de ese cambio.

De esta forma, el paradigma "A en B" comienza a encontrar alternativas según otros presupuestos tendentes a considerar la literatura no tanto desde el punto de vista de los textos considerados en sí mismos como de las relaciones entre sus diferentes autores y obras. La relación concreta entre las literaturas antiguas y modernas ofrece otras nuevas posibilidades de estudio, donde no puede obviarse la capacidad de selección y reinterpretación que tienen los propios receptores modernos. A este respecto, Lida de Malkiel observa atinadamente que la relación supone ese "juego complejo" al que ya me he referido:

> La "moraleja" de la historia del influjo grecorromano enseña, pues, que la Antigüedad clásica no vale como panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de las naturalezas privilegiadas, sin poder, claro está, convertir en privilegiadas a las naturalezas

[30] Cultura amenazada por los totalitarismos de antes de la II Guerra Mundial y, después, por el desmembramiento de los viejos imperios coloniales y la extensión de los regímenes comunistas. Autores como T. S. Eliot, Thomas Mann o Jorge Luis Borges se van a hacer eco de esta situación (García-Jurado 2005a).

[31] "Perduración de la literatura Antigua en Occidente (a propósito de Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*)" (Lida de Malkiel 1975, pp. 269-338) y "La Tradición clásica en España" (Lida de Malkiel 1975, pp. 339-397).

que no lo son. El «influjo» grecorromano —no nos engañe la metáfora— no es un fluido que mane de Homero y Virgilio con virtud de vivificar y ennoblecer cuanto toque: es un juego complejo en el cual, como muy bien demuestra el libro de Highet, tanto o más importantes que la belleza del arte clásico son las circunstancias de su acogida. (Lida de Malkiel 1975, pp. 364-365)

Tal "juego complejo" implica la impronta de los diversos agentes que intervienen en la transmisión de la literatura antigua: los antiguos abren nuevas posibilidades a los modernos, pero éstos pueden modificar mediante sus lecturas y reescrituras la visión que tenemos de aquéllos. En definitiva, es posible estudiar la relación entre las literaturas antiguas y modernas desde presupuestos donde los autores modernos no son meros receptores, sino que tienen también mucho que decir acerca de los antiguos, dada su capacidad para reinterpretarlos y volver a contar la literatura grecolatina desde sus nuevas perspectivas históricas. De hecho, en cierto momento fue la propia historia literaria, frente a la tradicional poética, la que entró a formar parte del juego de esta interpretación, hasta el punto de que llegó a crear incluso el término historiográfico preciso para denominar la propia historia del legado grecolatino: la tradición clásica.

En el decenio de los años 50, el clasicista Georg Luck (Luck 1958) y el ya citado Harry Levin hacen interesantes aportaciones en torno a este asunto con motivo de un congreso celebrado el año 1956 en Indiana, a cargo de la American Philological Association. En la última parte de su trabajo, dedicada a los cánones literarios, Levin (Levin 1957, p. 52) no puede obviar la crucial reflexión que, acerca de la idea de clásico, hizo el poeta y crítico T. S. Eliot en una trascendental conferencia impartida en 1944: "What is a Classic". En ella, Eliot había escogido la *Eneida* de Virgilio como el paradigma de la obra clásica por excelencia, más allá del tiempo, pero también como síntoma de una profunda crisis democratizadora que hace concluir al mismo Levin:

> The invention of printing, which promised to stabilize literary form, accelerated the momentum of change. Another technological revolution confronts us today, no less far-reaching in its cultural impact. With the audio-visual, we face the very inversion of the classical: imprecise medium, ephemeral material, a rating dependent on the size of the audience. Our popular arts deliberately set a collective tone which is undistinguished rather than distinguished –*proletarius, non classicus*. (Levin 1957, p. 53)

Uno de los aspectos más interesantes de este planteamiento está en la reflexión final, *proletarius, non classicus*, que actualiza e invierte la jerarquización de Gelio a la luz de la moderna historia de los movimientos sociales. La proletarización tendría que ver, ante todo, con las "popular arts", difundidas por los nuevos medios de comunicación, que terminarían dando al traste con aquella imagen aristocrática de los mejores autores como habitantes de una ciudad ideal. Esta sería, al menos en apariencia, el final de la metáfora fugaz de Gelio y Frontón, sepultada para siempre en la oscuridad de su reinterpretación y de los nuevos sentidos que fue adquiriendo el término "clásico" a lo largo de varios siglos de cultura europea, en principio frente a *proletarius* y ya después frente a "romántico".

En realidad, hasta los años ochenta del siglo XX no encontraremos una nueva reformulación de "clásico", gracias a Italo Calvino. Este brillante escritor y ensayista vino a arrojar nueva luz para poder entender algunas de las claves esenciales de la función de la buena literatura en nuestro mundo moderno, especialmente tras el paso del romanticismo, que puso todo su énfasis en lo nuevo y en la lucha por la originalidad, y tras el fenómeno de proletarización de las artes y la literatura expuesto por Harry Levin. Frente a la idea agonística del romanticismo, seguida luego por la de la lucha de clases (literarias), Calvino propone un concepto diferente y relajado de la idea de clásico que se aleje de los cánones y las convenciones para acercarse decididamente a un acto de elección personal. De entre los críticos que se han acercado a la noción de clásico

propuesta por Calvino, creo que es Nora Catelli quien mejor ha sabido captar el espíritu de esta nueva propuesta:

> A diferencia de los románticos, Baudelaire, Borges o T.S. Eliot, Calvino no es un legislador; en la formación de ese marco tripartito (gusto, crítica y tradición) existe una carga de azar mayor que en la de aquéllos. Digamos que a los otros, en su mayoría, podemos pensarlos como poderosos agentes de la lucha agonista por la originalidad suprema, según la imagina Harold Bloom. Pero no a Calvino. (Catelli 1995, p. 115)

Frente al carácter aristocrático de las primeras formulaciones de "clásico" y, asimismo, ante el carácter proletario de las últimas (en particular el *proletarius, non classicus* que formula Harry Levin), la postura de Calvino se decanta decididamente por la imagen de una biblioteca personal de lecturas ligadas a la vida. Así lo expresa el propio autor:

> Hoy una educación clásica como la del joven Leopardi es impensable, y la biblioteca del conde Monaldo, sobre todo, ha estallado. Los viejos títulos han sido diezmados pero los novísimos se han multiplicado proliferando en todas las literaturas y culturas modernas. No queda más que inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos; y yo diría que esa biblioteca debería comprender por partes iguales los libros que hemos leído y que han contado para nosotros y los libros que nos proponemos leer y presuponemos que van a contar para nosotros. Dejando una sección vacía para las sorpresas, los descubrimientos ocasionales. (Calvino 1995, p. 19)

Esta visión, que en otro lugar he etiquetado como la de los "clásicos cotidianos" (García-Jurado 2002-2003), encuentra en las literaturas modernas muchos y variados ejemplos afines a la propuesta de Calvino. La "Biblioteca personal Jorge Luis Borges", publicada en Argentina y España durante los años ochenta del siglo XX, sería una ejemplo magnífico de esta actitud ante la lectura de los mejores autores. Parece, por tanto, que el autor ha sabido recoger, ante todo, una corriente de actitud

ante los clásicos que ya es propia del siglo XX, en el contexto de una cultura postmoderna donde los cánones se han roto. Es destacable que Calvino no haga ya ninguna reflexión etimológica ni histórica sobre el término, y que los "clásicos" sean ahora autores (europeos y americanos) de todos los tiempos, un verdadero viaje por el mundo, desde Homero a Cesare Pavese, pasando por un "clásico" muy importante para nuestro propósito: Plinio el Viejo, el autor de la *Naturalis historia*. Desde un punto de vista de los cánones de la literatura latina como tal, resulta curioso que Calvino no se decante por autores como Virgilio u Horacio, que serían los clásicos latinos por excelencia. En lugar de ellos Calvino prefiere al poeta Ovidio y, sobre todo, sorprende su elección de Plinio el Viejo. Esta última elección, sin embargo, no obedece a razones puramente personales, pues es muy significativo que en ella coincida con Jorge Luis Borges, cuya admiración por este autor latino ha dejado muchas huellas notables en sus ficciones (García-Jurado 2007b). Sin ir más lejos, el conocido cuento "Funes el Memorioso", de Borges, supone un paradigma en este sentido, pues gira en torno a un texto de Plinio el Viejo sobre la memoria tomado del libro VII de la *Naturalis historia*. A este mismo libro, dedicado al ser humano, se refiere el propio Calvino en *Por qué leer los clásicos*:

> De todo esto surge una idea dramática de la naturaleza humana como algo precario, inseguro: la forma y el destino del hombre penden de un hilo. (Calvino 1995, p. 50)

Por su parte, el propio autor de *Ficciones* recrea la escalofriante aparición de un tomo de la *Naturalis Historia* en su cuento titulado "El Aleph", junto a una grave enfermedad. De esta forma, encontramos una clara conciencia tan en Borges como en Italo Calvino del inmenso potencial literario que tienen los textos de Plinio el Viejo, convertido en uno de sus clásicos personales, junto a otros autores de la Antigüedad como Homero, Jenofonte y Ovidio. Curiosamente, Calvino califica como sus

clásicos, entre otros, a Plinio el Viejo y a Jorge Luis Borges, no en vano el segundo lector del primero, en lo que supone una compleja tradición, antigua y moderna, de relectura de antiguos textos eruditos que refieren asuntos maravillosos en clave de relato fantástico. En este juego complejo de autores que son también lectores, podríamos incluir, curiosamente, a Aulo Gelio en calidad de lector de Plinio el Viejo, hecho que lo sitúa, asimismo, en la compleja tradición de lectores eruditos y curiosos. Habida cuenta de este hecho, y de que Gelio había sido el primer formulador de la idea literaria de "clásico", mientras que Calvino viene a ser el epígono, cabe preguntarse si puede tenderse alguna solución de continuidad, por sutil que ésta sea, entre Aulo Gelio e Italo Calvino en torno a la propia idea de clásico. Cabe comparar las definiciones que uno y otro hacen al respecto. De las catorce definiciones que da Calvino acerca de los clásicos, la undécima y la duodécima resultan muy pertinentes a este respecto:

> 11. *Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él.*
> Creo que no necesito justificarme si empleo el término "clásico" sin hacer distingos de antigüedad, de estilo, de autoridad. Lo que para mí distingue al clásico es tal vez sólo un efecto de resonancia que vale tanto para una obra antigua como para una moderna pero ya ubicada en una continuidad cultural. Podríamos decir:
>
> 12. *Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce en seguida su lugar en la genealogía.*
> Al llegar a este punto no puedo seguir aplazando el problema decisivo que es el de cómo relacionar la lectura de los clásicos con todas las otras lecturas que no son de clásicos. [...] (Calvino 1995, pp. 17-18)

Frente a Gelio, que define al clásico como antiguo y solvente, la idea de Calvino borra los "distingos de antigüedad, de estilo, de autoridad", pero añade el carácter de pertenecer a

"una continuidad cultural", donde Calvino recoge la moderna reflexión sobre la idea de tradición literaria. Calvino y Aulo Gelio tienen en común, como ya he señalado, su condición de lectores de Plinio el Viejo, que ha dejado huellas de su lectura en las obras de ambos. Calvino traza la relación entre los relatos de Plinio el Viejo y los de Marco Polo en *Por qué leer los clásicos*:

> Después de este preámbulo, Plinio se siente autorizado a lanzarse a su famosa reseña de las características "prodigiosas e increíbles" de ciertos pueblos de ultramar, que tanta fortuna conocerá en la Edad Media y aún después, y que transformará la geografía en una feria de fenómenos vivientes. (Los ecos se prolongarán aún en los relatos de los viajes verdaderos, como los de Marco Polo). (Calvino 1995, pp. 49-50)

Por esta razón, cuando Marco Polo describe algunas particularidades de las ciudades invisibles, cabe entrever que Calvino también lo convierte en lector implícito de los textos de Plinio y de sus maravillas. Sin embargo, una vez más, el azar va a entrar en juego para ofrecernos una singular coincidencia entre Gelio y Calvino: la imagen de Plauto en la ciudad de los clásicos. En su libro titulado *Las ciudades invisibles* (publicado en 1972 [Calvino 1999]) Calvino nos presenta los relatos imaginarios que Marco Polo hace a Kublai Kan. Se trata de ciudades que, en realidad, reflejan estados del alma y sensaciones. Todas las ciudades tienen nombre de mujer y hay muchas evocaciones del mundo antiguo, tanto en los nombres de las ciudades ("Baucis", "Cloe"...), como en algunos componentes que aparecen en ellas (es el caso de "los Lares y los Penates", o del dios Mercurio). Nos referimos a la recreación de una ciudad invisible que sirve de escenario ininterrumpido a determinado autor clásico:

> Las ciudades y los muertos. 1
>
> En Melania, cada vez que uno llega a la plaza, se encuentra en mitad de un diálogo: el soldado fanfarrón y el parásito al salir por

una puerta se encuentran con el joven pródigo y la meretriz; o bien el padre avaro, desde el umbral, dirige sus últimas recomendaciones a la hija enamorada y es interrumpido por el criado tonto que va a llevar un billete a la celestina. Uno vuelve a Melania años más tarde y encuentra el mismo diálogo que continúa; entre tanto han muerto el parásito, la celestina, el padre avaro; pero el soldado fanfarrón, la hija enamorada, el criado tonto han ocupado sus puestos y han sido sustituidos a su vez por el hipócrita, la confidente, el astrólogo.

La población de Melania se renueva: los interlocutores van muriendo uno por uno y entre tanto nacen los que se ubicarán a su vez en el diálogo, éste en un papel, aquél en el otro. Cuando alguien cambia de papel o abandona la plaza para siempre o entra por primera vez, se producen cambios en cadena, hasta que todos los papeles se distribuyen de nuevo, pero entre tanto la criadita desenfadada sigue respondiendo al viejo colérico, el usurero no deja de perseguir al joven desheredado, la nodriza de consolar a la hijastra, aunque ninguno de ellos conserve los ojos y la voz que tenían en la escena precedente.

Sucede a veces que un interlocutor desempeña al mismo tiempo dos o más papeles: tirano, benefactor, mensajero; o que un papel se desdoble, se multiplique, se atribuya a cien, a mil habitantes de Melania: tres mil para el hipócrita, treinta mil para el gorrón, cien mil hijos de reyes caídos en desgracia que esperan su reconocimiento.

Con el paso del tiempo incluso los papeles no son exactamente los mismos de antes; es cierto que la acción que impulsan a través de intrigas y golpes de escena lleva a algún desenlace final, que sigue acercándose aun cuando la madeja parezca enredarse más y aumentar los obstáculos. El que se asoma a la plaza en momentos sucesivos comprende que de un acto a otro el diálogo cambia, aunque las vidas de los habitantes de Melania sean demasiado breves para advertirlo. (Calvino 1999, pp. 64-65)

Si Plauto habitaba de manera atemporal como clásico en la Roma metafórica e ideal de Aulo Gelio, Calvino lo representa en una suerte de tradición ininterrumpida dentro de la invisible ciudad de Melania. La ciudad queda convertida en un escenario eterno e ideal. La representación consiste en

una mezcolanza dramática entre las comedias *Aulularia* y *Miles Gloriosus*, cuyas tramas constituyen el tejido cíclico de la vida de aquella ciudad. En la ciudad invisible de Melania no habita Plauto, sino su espíritu, su continuidad en el tiempo. Al igual que los "clásicos" dejaron de ser sólo romanos y se extendieron por el mundo, las ciudades de Calvino están en cualquier tiempo y lugar, pero el espíritu del comediógrafo sigue allí gracias a la tradición.

Este recorrido por el concepto de "clásico", desde su primera formulación en Aulo Gelio (*classicus*) hasta la moderna y personal propuesta de Italo Calvino ("mis clásicos") ha puesto en evidencia los profundos procesos de cambio semántico que sufre el propio término y el peso específico del propio azar. La intensa historia del término ya supone en sí misma una tradición que incluye el problema de la discontinuidad (de Gelio a los humanistas del XVI, con la Edad Media de por medio) y de las constantes reinterpretaciones del término, ya tan alejado, en el siglo XX, de la primitiva e irónica formulación hecha por Gelio. Cabe trabar, finalmente, un esquema que dé cuenta, siquiera sucintamente, de toda una intensa historia de transformaciones:

Gelio *Classicus adsiduusque, non proletarius*	REFERIDO A *(Latini) oratores vel poetae*
Vives *Classici, non proletarii atque capitecensi*	REFERIDO A *Graeci, Latini, oratores, poetae, historici, philosophi* y *theologi.*
"Querelle des anciens et de modernes" Autores de la Antigüedad frente a los actuales	REFERIDO A Antiguos frente a modernos
Mme. de Staël Poesía clásica frente a Poesía romántica	REFERIDO A Autores antiguos frente a caballerescos y cristianos
Highet Classical Tradition y Western Literature	REFERIDO A Autores grecolatinos y su continuidad en Occidente
Calvino "Mis clásicos"	REFERIDO A Autores sin distinción de antigüedad, estilo ni autoridad

1.6. Tradición clásica: transmisión y traición

"(cito mal a Virgilio)"

Jorge Luis Borges

Tras este recorrido por la historia de "clásico", desde Aulo Gelio a Italo Calvino, es ahora cuando estamos en condiciones de analizar por qué este adjetivo se unió finalmente al término "tradición" en un momento dado. Es oportuno, por tanto, que pasemos a analizar ahora el término "tradición", pero sin perder ya de vista la etiqueta o juntura que terminará conformando con "clásica". Primero (a), voy a analizar la estrecha relación que nuestro sustantivo guarda con la palabra "influencia"; en segundo lugar (b), conviene revisar la relación que la palabra "tradición" mantiene con otro término de rancio abolengo: "imitación"; a continuación (c), veremos cómo la "tradición" se ha visto enfrentada, a su vez, a un moderno neologismo: "poligénesis", si bien entre ambas nociones cabe la posibilidad de que encontremos relaciones que no son exactamente ni de un tipo ni de otro. En cuarto lugar (d), conviene que analicemos la relación de la palabra "tradición" con el término "transmisión", que nos lleva hasta la filología en sentido más estricto. Finalmente (e), valoraré si el adjetivo "clásica", al unirse a "tradición", funciona como un adjetivo que explica o, más bien, especifica y delimita el sentido de este término.

a. Tradición e influencia

Si bien puede parecer una formulación unívoca, incluso natural, la etiqueta "tradición clásica" supone un complejo proceso

de acuñación terminológica que comienza, como sabemos, con Domenico Comparetti en 1872 y culmina con Gilbert Highet en 1949. Como ya he tenido ocasión de referir, Laguna Mariscal encontró la primera constancia del uso de la etiqueta "tradición clásica" en la obra de Comparetti en su libro titulado *Virgilio nel medio evo*, publicado en 1872. De todas formas, es en la versión inglesa de esta obra (la primera edición es de 1885) donde Highet habría dado con la etiqueta, naturalmente ya traducida (Laguna Mariscal 2004, p. 88):

> In fact, so constant has been the mention of this name [i.e., Vergil] when medieval writers were expressing either hate or their love for the ancients, that it is clear that Vergil was to them the chief representative of the Classical Tradition. (Comparetti 1885, p. 96)

Curiosamente, si comparamos la versión inglesa con el original italiano, falta un adjetivo: "antica". Mientras en la versión italiana se hablaba de la "antica tradizione classica" (Comparetti 1872 I, p. 128), en inglés tan sólo encontramos ya "Classical Tradition". Puede que el traductor lo considerase, simplemente, innecesario y reiterativo, habida cuenta de que sólo un poco antes se habla acerca de "the ancients" (concisa traducción para el original: "antichi scrittori pagani"). Sin ánimo de sobreinterpretar los hechos, sí da la impresión de que lo que en la versión original de Comparetti era aún una tentativa terminológica, trece años más tarde, en la versión inglesa, ya es una etiqueta. El adjetivo "antica" simplemente era un apoyo para la incipiente etiqueta "tradizione classica".

El proceso de acuñación de una etiqueta es sutil, invisible y progresivo, y los testimonios de este proceso pueden tener lugar a la vez en varios lugares. Aunque se trata de un ámbito bien diferente, el hispano, también llama la atención que Menéndez Pelayo utilice la etiqueta a comienzos del decenio de los años 80 del siglo XIX y que podamos, asimismo, encontrarla en un manual español de literatura griega publicado en

1882 (García-Jurado 2012a, p. 15), es decir, ya diez años después de la primera tentativa de Comparetti. Se trata de José Campillo y Rodríguez, cuyo manual de literatura griega es el primero en utilizar ya en 1882 la juntura "tradición clásica" frente a lo anárquico del romanticismo:

> De este [el autor se refiere a los juicios expresados por J. B. Tissandier en su *Teoría de la belleza*] ha surgido otro, que si no se consigna en los libros, no deja de ser profesado por algunos y consiste en decir "que el genio, porque es autónomo, no ha menester sujetarse á reglas, ni tener para nada en cuenta la tradición clásica".
>
> Esta teoría, verdaderamente anárquica, es opuesta al sentido común y á la idea de solidaridad humana, que es tan cierta en el órden literario como en la historia de toda la humanidad. (Campillo y Rodríguez 1882, pp. 15-16)

Podemos apreciar cómo este autor hace un deliberado uso conservador de la idea de tradición clásica ante las nuevas corrientes literarias y estéticas que fueron aflorando a lo largo del siglo XIX. Al margen de las polémicas estéticas, parece que entre un decenio y otro las cosas cambiaron sustancialmente a la hora de comenzar a entender la nueva disciplina en cuestión.

Volviendo a Highet, es cierto que éste debe mucho a Comparetti, como también ha señalado Laguna Mariscal en lo relativo a Dante y la Antigüedad pagana (Laguna 2004, p. 88). Comenta, asimismo, Laguna: "Parece que Highet tomó la juntura léxica para adaptarla a un concepto ligeramente diferente: la influencia de la cultura clásica en el mundo moderno" (Laguna Mariscal 2004, p. 88). Ciertamente, la etiqueta "tradición clásica" ya se había ido consolidando durante la primera mitad del siglo XX. De hecho, la asociación entre tradición e influencia ya puede encontrarse desde los años 20. Por tanto, considero que la etiqueta "Classical Tradition" ya estaba vigente y generalizada al menos desde 1925, como puede verse en otro libro que, aunque menos conocido, no deja de ser relevante para nosotros: *The Classical Tradition in Poetry*, compuesto

por el helenista australiano Gilbert Murray. Hablaré de este libro con más detenimiento en la segunda parte, pero ahora quiero, simplemente, destacar algunos datos de su prefacio. Murray recibió en 1925 el encargo de impartir, nada menos, que las primeras conferencias de la cátedra Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard. Sabido es que tales conferencias siempre han de estar relacionadas con la poética, de manera que, como clasicista, Murray decidió orientar el asunto hacia la tradición clásica. Es oportuno apreciar cómo justifica su decisión a la hora de elegir el tema (las cursivas son mías):

> When I received, in 1925, an invitation from Harvard University to give the first course of lectures for the Charles Eliot Norton Chair of Poetry, just founded by Mr. Chauncey Stillman, I accepted the honour with quite peculiar pleasure. Apart from the personal enjoyment of revisiting Harvard, I felt that, amid the whirl of new doctrines and old misunderstandings about art and poetry, there was need for a re-statement of the "classical" view, and that a Chair bearing the name of Mr. Norton was an ideal place from which to make it. What I meant by "classical" will become clearer in the course of the book; provisionally I mean the view of one whose training and tastes lead him *to regard literature as one, and the great Greek and Roman writers as central forces in it.*
>
> Secondly, I welcomed the opportunity of expounding a belief which I have long held about *the overwhelming influence* wielded over the art and thought of mankind *by unconscious imitation and tradition.* [...] (Murray 1927, p. [v])

Es interesante ver en este texto que Murray pretende volver a formulaciones tan propias de la poética como la de considerar toda la literatura de manera unitaria, dentro de la cual los clásicos griegos y latinos ocuparían una posición central[32]. Asimismo, observamos cómo en el segundo párrafo

[32] En realidad, como veremos en 2.2. al comentar la obra de Gregorio Mayans, esta visión atemporal y universal era la más característica antes de que surgiera la tradición clásica como disciplina histórica.

quedan asociados de distinta manera tres conceptos clave: "la arrolladora influencia" de lo clásico, junto a su "inconsciente imitación y tradición".

La palabra "influencia", tan propia de la metáfora del contagio de la que ya he hablado (1.1.), suele estar estrechamente asociada a la palabra "tradición". Por ejemplo, en 1951, dos años más tarde de que Highet publicara su fundamental obra, J.A.K. Thomson dio a las prensas una monografía titulada *Classical influences on English Poetry* (Thomson 1951). En el prefacio a su libro habla acerca de cómo en 1948 había publicado un libro titulado *Classical Background of English Literature* que fue "unfavourably received". Da la impresión de que el libro de Highet, que no es citado en momento alguno, incidió indirectamente sobre la decisión de cambiar ahora la palabra "background" del primer título por "influences". "Background" no era un término demasiado feliz, y Thomson debió de elegir la palabra "influences" para diferenciar su obra de la de Highet. No obstante, no hay que olvidar que, si bien Highet titula a su libro *The Classical Tradition*, también le añade el subtítulo *Greek and Roman Influences on Western Literature*. De esta forma, "influencia" y "tradición" conviven ya plenamente durante el tercer y cuarto decenio del siglo XX unidas al adjetivo "classical".

b. Tradición e imitación

Pero en el texto de Murray hay otra asociación no menos interesante entre las palabras "imitación" y "tradición". Esta coordinación entre ambos términos sugiere que la "tradición" es algo diferente de los antiguos postulados de la *imitatio*, que ya en algunas poderosas estéticas, como la barroca, había sido preterida a favor de la *inventio*. La idea de que la tradición, sin ser meramente imitativa, debe ser fiel a sus modelos, será profundamente discutida, sobre todo a partir del desarrollo de la idea de originalidad, al calor de la estética romántica.

González Rolán, Pilar Saquero y Antonio López Fonseca hablan oportunamente de una "recepción creativa" frente a otra meramente "reproductiva", que se identifica mucho más con la transmisión textual (González Rolán *et alii* 2002, p. 45). Este espinoso asunto de la tradición clásica entre la Escila de la imitación y la Caribdis de la invención nos lleva a la propia historia etimológica del término "tradición". Señala Kallendorf a este respecto:

> The idea that the classics could be "handed down" derives from the etymology of the word "tradition", which comes from the Latin *tradere*, meaning "hand down, bequeath". While this is what was understood to be happening for several centuries, however, the idea of a "classical tradition" and a phrase to describe it are actually, as Jan Ziolkowski points out, a modern notion. (Kallendorf 2007, p. 1)

En este sentido, Vicente Cristóbal ha reflexionado desde la propia etimología acerca de "tradición", con especial énfasis en la doble evolución que va a tener el término latino *traditio*, según siga el derrotero culto ("tradición") o popular ("traición") (las cursivas son mías):

> Nada mejor que un acercamiento etimológico a la palabra "tradición" para proyectar luz sobre el correspondiente concepto. (En cuanto al adjetivo "clásica" está claro que se refiere a la dualidad de lo griego y lo latino.) "Tradición" viene del latín *traditio*, sustantivo abstracto de la misma raíz que el verbo *do*, con el sufijo propio de abstractos *–tio* y con el prefijo *tra-* (*trans*); "transpaso", "donación sucesiva", "transmisión hereditaria". El término latino, como se sabe, ha evolucionado de doble manera hasta el castellano: una, por vía culta, como mera transcripción, dando "tradición"; y otra, por vía popular, con pérdida de la dental sonora intervocálica, dando "traición". Y *en ambos términos subsiste la noción de "entrega", pero adquiriendo en el segundo de ellos esa connotación de daño y perjuicio para aquello que es objeto de entrega.* Es oportuno, pues, tener en cuenta esta vinculación de las dos palabras castellanas, hijas de una sola latina. Pero repárese en

cómo el prefijo *tra-* confiere a la formación resultante esa idea de sucesión o diacronía que es en ella nota especialmente significativa. (Cristóbal López 1999, p. 165).

Conviene que revisemos con cierto detalle ambas acepciones, la culta y la popular, para ver en qué medida son antagónicas o complementarias. Desde el punto de vista más estricto, la primera sería una acepción positiva y la segunda negativa, en tanto que la segunda implica un alejamiento de su modelo. Sin embargo, Harold Bloom considera que son precisamente esas "traiciones", entendidas como malentendidos ("misunderstandings"), las que confieren creatividad a las nuevas recepciones modernas de los autores clásicos (Bloom 1991). Los malentendidos pueden estar, por tanto, en la base de la creación. Se trata del tránsito que va desde la imitación del modelo, pasando por la invención y, finalmente, la originalidad recreadora, tan propia ya de la estética romántica. Al no ser la tradición, ciertamente, algo meramente reproductivo, es en este sentido donde la "traición" puede aportar el factor creativo, en calidad de error inconsciente o intencionado. A este respecto, la circunstancia de cómo se lleva a cabo la recepción de un texto previo (de manera escrita o recordado de memoria) que nos sirve de inspiración resulta clave. Pensemos que si la copia o transmisión textual es un terreno abonado para la errata, el texto recordado de memoria se presta al error creativo. Leamos como ejemplo unos interesantes versos de Borges que podemos encontrar en su poema "La cifra":

> La amistad silenciosa de la luna
> (cito mal a Virgilio) te acompaña.
> (Borges 1989 III, p. 339)

De manera explícita, Borges está citando o recreando un verso de la *Eneida*, en particular *tacitae per amica silentia lunae* (*Aen.* 2.255), y que, literalmente cabe traducir de esta manera: "por entre los amistosos silencios de la tácita luna".

El énfasis virgiliano en las palabras que designan el silencio aparece rebajado de diferentes maneras en la "cita errónea" que Borges hace de él:

–Los "amistosos silencios" se convierten en la "amistad silenciosa", de forma que el plural pasa a singular y las palabras intercambian sus papeles como adjetivo y sustantivo.
–Borges evita lo que en español suena al pleonasmo de la "luna silenciosa" o "tácita".

Todo ello, en especial la propia conciencia de "citar mal a Virgilio", convierte esta "traición" en pura "creación", dado que la supuesta irradiación del texto clásico se puede ver "adulterada" o "recreada", dependiendo del punto de vista del lector que, cuando se convierte en autor, puede sentirse, asimismo, tentado o perseguido por la idea de originalidad. Así es, en definitiva, como se termina sintiendo el personaje del cuento "*Parturient montes*" escrito por Juan José Arreola. Recordemos las líneas maestras del cuento: ante el reclamo general de que realice una nueva versión de la fábula del parto de los montes, el pobre protagonista termina representando el parto mismo de un pequeño ratón, acaso el originario de la fábula (García-Jurado 1998-99).

Pero también cabría hablar de otra traición inconsciente que es la que, por ejemplo, lleva a cabo el poeta Antonio Machado cuando intenta reproducir el verso 28 de la primera bucólica de Virgilio en la primera página de su cuaderno titulado *Los Complementarios* (utilizo el facsímil que editó Taurus en 1971): "*candidior postquam tondendi* (sic) *barba cadebat*". Aunque parece que suena más redondo, la forma *tondendi* no deja de ser un error en lugar del correcto *tondenti*. Esta errata constituirá, sin embargo, un episodio significativo para explicar la vital relación de Machado con la lengua latina (García-Jurado 2015b). De esta forma, cuando la "tradición" se convierte en "traición", consciente o inconsciente, se coloca cerca del hecho creativo como tal.

La palabra "tradición" implica, por su parte, una idea de continuidad de la que, en buena medida, se libra el término "recepción". La recepción, de hecho, puede ser mucho más espontánea en cuanto a aquello que decide utilizar como punto de partida. En efecto, la tradición clásica requiere de un continuo basado, por ejemplo, en la presencia de los estudios clásicos dentro de la escuela. Así lo he podido constatar en la lectura que de la primera bucólica de Virgilio hacen Eça de Queiroz (García-Jurado 2014), Jorge Luis Borges (2015a) y Antonio Machado (García-Jurado 2015b). Hay ocasiones en que, cuando no existe una tradición, se puede inventar, o incluso reconstruir en calidad de "trama rota", como la que plantea cierta literatura moderna compuesta por escritoras, como la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (González González 1999).

La recepción, sin embargo, no requiere de tales continuidades históricas y puede constituirse en cualquier momento y lugar gracias, simplemente, a algunas circunstancias especiales que la hagan posible. He reflexionado sobre este hecho durante el viaje que hice a Japón (país asiático donde, para mi sorpresa, sí hay, al menos en Tokio, un conocimiento acerca de lo que es la tradición clásica grecolatina[33]). En Japón tuve la oportunidad de comparar cómo se transmiten de generación en generación los usos religiosos sintoístas y budistas hasta crear una verdadera tradición clásica japonesa. Sin embargo, los elementos de la cultura grecolatina que he encontrado en lugares como Kioto o Hiroshima podrían ser a menudo simples fenómenos de espontánea recepción, donde el signi-

[33] De hecho, en el barrio de los libros antiguos de Tokio, precisamente en el escaparate de la librería Isseido, podía encontrarse una edición completa de la enciclopedia clásica de Pauly-Wissowa. No lejos de allí pude adquirir, además, una edición en japonés del estudio sobre Heródoto (1942) publicado, precisamente, por su traductor a esa lengua, Iwao Aoki. Que el autor clásico encontrado fuera Heródoto no deja de ser significativo, al tratarse de uno de los antiguos autores clásicos más viajeros de la literatura.

ficante clásico aparece en más de una ocasión desposeído de su sentido primigenio. Es el caso de una escultura de las Tres Gracias que encontré a la entrada de un moderno inmueble de Hiroshima, a unos pocos metros de donde había caído la devastadora bomba atómica. La escultura no era más que un elemento ornamental carente de significado, al menos del significado que un occidental cultivado pudiera atribuirle.

Si la "tradición" implica continuidad, ésta debe inscribirse, al mismo, tiempo, dentro de una ascendencia genética. Desde este punto de vista, ha sido muy productiva la oposición entre tradición y poligénesis, sobre todo a la hora de acotar la disciplina. Vicente Cristóbal expresa, en este sentido, la necesidad de que siempre haya una relación de dependencia, transmisión o vinculación genética entre la Antigüedad y el estadio posterior que estudiemos, dado que, de lo contrario, ya no se trataría de tradición, sino de poligénesis (Cristóbal López 2005, p. 166). Gabriel Laguna refuerza este presupuesto en un estudio acerca de la tradición clásica y la literatura comparada (Laguna Mariscal 1994), donde considera que la tradición clásica es una parcela particular del ámbito de la segunda. Para el propio Laguna Mariscal, incluso la misma literatura comparada debe tener siempre un fundamento genético, ya que, en caso contrario, estaríamos hablando de coincidencias más propias de la antropología. No obstante, el comparatismo, cuando menos el que surge a partir de René Etiemble en la segunda mitad del siglo XX, no requiere necesariamente de tales presupuestos genéticos, dado que se puede establecer relaciones tanto entre lenguas como entre literaturas sin tales vinculaciones ni dependencias. La cuestión viene de antiguo, desde los propios fundamentos del comparatismo como disciplina. En este sentido, García Gabaldón planteó el comparatismo como una forma de "epistemología previa" que se desarrolla plenamente en el siglo XVIII, en calidad de tipología (el catálogo de las lenguas de Lorenzo Hervás es un excelente ejemplo de ello) y luego, ya en el XIX, deriva a los presupuestos genéticos (la lingüística indoeuropea) (García Galbaldón 1996-1997). En

cualquier caso, el comparatismo literario se movió dentro de los presupuestos genéticos hasta bien entrado el siglo XX.

Más allá de las etiquetas que pongamos, o de considerar si dos hechos son fruto de una tradición o de un mero hecho poligenético, cabría preguntarse, asimismo, por la propia naturaleza de las relaciones que establecemos entre obras literarias que están muy alejadas en el tiempo y el espacio. Se me ocurre traer aquí un bello ejemplo que tuve la suerte de descubrir, igualmente, durante mi estancia en Japón, dado mi gusto por leer mientras viajo. Una de las obras más significativas y antiguas de su literatura es la titulada *Cuentos de Ise* (*Ise monogatari*). Fueron escritos por Ariwara no Narihira en el siglo IX de nuestra era, cuando todavía Kioto, con su típico y céntrico barrio de Gojo, espacio físico y literario para muchos de los cuentos, era la capital de Japón. Se trata de una colección de pequeñas y refinadas historias de amor donde, básicamente, se describe una sutil situación sentimental que crea el contexto adecuado para un breve poema. En particular, me sorprendió el siguiente cuento y su correspondiente pieza lírica (XXII):

> Una vez, las relaciones entre dos amantes habían quedado rotas por una causa fútil. La mujer, que no había olvidado a su amante, le envió esto:
>
> *Aunque detesto*
> *a este hombre, como no puedo*
> *olvidarlo,*
> *lo odio, y al mismo tiempo*
> *lo amo.* [...]
> (Ariwara no Narihira 1987, p. 51)

Quién puede evitar, al leer este pequeño poema, no acordarse de otro escrito por Catulo:

> Odi et amo. Quaere id faciam, fortase requiris.
> Nescio, sed fieri sentio et excrucior (Catul. 85)

Al margen de cómo pueda mediatizarnos la propia traducción del japonés a una lengua europea, no hay, ciertamente, influencia de Catulo, ni tan siquiera se me ocurre pensar en un remoto conocimiento del poeta latino por parte de Ariwara no Narihira. Pero sí cabría indagar, sin embargo, en unas condiciones vitales y amorosas comunes donde hubiera podido darse, en momentos y lugares bien distintos, el mismo sentimiento contradictorio del odio y del amor. Cabría hablar en este caso de una relación claramente poligenética. No obstante, ¿podemos estar siempre tan seguros? La dicotomía que vincula la tradición clásica a lo genético frente a otros estudios poligenéticos ha sido profundamente revisada, sobre todo desde las nuevas aportaciones sistémicas de la literatura, es decir, aquellas que consideran la cultura como una tupida red de relaciones, a menudo insospechadas[34]. Estas dudas surgen cuando hay que valorar, por ejemplo, ciertos parecidos entre una conocida carta sobre los fantasmas de Plinio el Joven y el cuento "Casa tomada" de Julio Cortázar (García-Jurado 2010d). Conviene saber, asimismo, que la dicotomomía entre la tradición y la poligénesis establecida por Dámaso Alonso (Alonso 1986; véase también 2.4.) en su crítica a Ernst Robert Curtius pertenece a una visión estrictamente causal de la literatura, donde las cosas son o no son (es decir, lo que no es tradición es poligénesis, y viceversa), sin considerar posibles (e inquietantes) estados intermedios.

A este respecto, me parece muy relevante el estudio que llevó a cabo la profesora argentina Mirta Estela Assis de Rojo (Assis 1999) desde la Universidad Nacional de San Miguel de Tucumán en torno a la escritura de la historia por parte de Salustio y Domingo Faustino Sarmiento. La dificultad esencial de su estudio estriba en que no estamos ante una relación de dependencia directa entre el historiador latino y el autor moderno,

[34] Si bien desde otros presupuestos teóricos, es paradigmático el análisis que acerca de este asunto lleva a cabo Ángel Gómez Moreno (Gómez Moreno 2006, pp. 42-43).

por lo que tal relación debe construirse desde una visión más amplia, basada tanto en el "tratamiento de las relaciones interculturales" entre las literaturas latina y argentina como, a su vez, en las relaciones entre historia y literatura. Para ello, la autora parte de nuevas metodologías propias del comparatismo, como la de los polisistemas de Itamar Even Zohar y la semiótica de la cultura de Yuri Lotman, sin olvidar las propias relaciones intertextuales que analizaremos en la tercera parte de este volumen (3.3.). De esta forma, no estamos ante el esperable estudio positivista (formulable como "Salustio en Sarmiento"), sino ante el análisis de una serie de hechos literarios comunes explicables desde un mismo sistema cultural, por alejado que pueda estar en el tiempo y en el espacio. La autora se refiere a hechos tales como la adscripción a un modelo literario determinado, de carácter marcadamente apelativo, un sentido pragmático de la historia, la presencia del "yo", el recurso a un modelo social con sentido didáctico-moralizante, o el uso de discursos con claras connotaciones políticas.

La idea de sistema cultural y, unido a ello, la función de ciertos intermediarios, supone un sugerente eslabón entre lo que se entiende como "pura" tradición genética y "mera" poligénesis. Pero este tipo de tradición, llamémosla, más difusa, no es la que suele gustar a los estudiosos de la tradición clásica, más interesados por la constatación de los hechos. Observo, asimismo, que las interpretaciones de carácter polisistémico obedecen preferentemente a ámbitos menos esperables dentro de los estudios de la propia tradición, como pueden ser las literaturas modernas y los géneros periféricos (es el caso de la literatura fantástica y los relatos de terror [García-Jurado 2008]).

d. La tradición como transmisión textual

Por su parte, la visión genetista aparece profundamente ligada a lo que he denominado como la "metáfora hereditaria" (1.1.), es decir, la que considera lo clásico como un objeto tangible que se

transmite. En este sentido, los estudios sobre transmisión textual nos brindan ejemplos magníficos de esta tradición mucho más tangible. Así las cosas, Tomás González Rolán, Pilar Saquero y Antonio López Fonseca consideran que junto a la tradición clásica debe situarse la propia tradición textual (quizá más conocida en su formulación de "transmisión textual") de los autores clásicos. De esta forma, se refuerza la idea de la tradición como legado, y ahora de una manera estrictamente literal (textual):

> [...] hay en el ámbito cultural otra concepción de la tradición que hemos denominado textual y que otros autores llaman diplomática y documental, en la que el rasgo fundamental es la transmisión y conservación de ese fondo y reserva de materiales, de ese hecho cultural o de ese modelo textual. (González Rolán *et alii* 2002, p. 28)

Resulta también interesante la dicotomía que estos autores articulan en torno a lo que es una tradición propiamente intralingüística (es decir, una tradición textual) y otra donde los motivos y los aspectos de la literatura antigua trascienden a las lenguas modernas (lo que se considera como tradición clásica propiamente dicha). Sería esta última acepción la que, en opinión de los autores, constituye más propiamente el objeto de la tradición clásica, concebida ésta como una historia de los autores grecolatinos en las literaturas modernas. Esta idea de tradición clásica como transmisión y continuidad concuerda bien con el propio objeto de estudio del libro de González Rolán, en este caso, la tradición clásica durante la Edad Media. Aunque volveré sobre este fascinante tema más adelante (2.4.), puede decirse que estamos ante un decidido empeño en poner de manifiesto el problema de la continuidad histórica de la tradición clásica, encarnada sobre todo en el cultivo de la latinidad y su transmisión textual. En la línea de Curtius, se considera lo erróneo que resulta la consideración de lo medieval como algo ajeno al legado de la Antigüedad, dado que hay una tendencia mayoritaria que pone en relación la tradición clásica con el Renacimiento:

A primera vista puede parecer sorprendente y hasta paradójico que relacionemos los términos tradición clásica, o humanismo, con la Edad Media, sea hispánica o europea, en primer lugar, porque la inmensa mayoría de los historiadores de las literaturas vernáculas cuando dedican un capítulo a estos temas lo comienzan siempre a partir del Renacimiento y sobre todo porque los propios humanistas italianos dejaron muy claro que su ideal de civilización inspirado en la Antigüedad grecolatina se oponía radicalmente a la Edad Media, que para ellos era sinónimo de barbarie [...] (González Rolán *et alii* 2002, p. 19)

Tal idea ha encontrado en época moderna su refrendo en el influyente Warburg Institute, cuyas líneas de investigación se han centrado en la tradición de las artes, preferentemente durante el Renacimiento. Sin lugar a dudas, el propio espíritu del fundador de este centro, el erudito alemán Aby Warburg, ha sido decisivo (3.4.).

De esta forma, la oposición entre lo "medieval" y lo "renacentista" constituyó un contrapunto muy productivo en el siglo XIX que dividió a ciertos teóricos entre los partidarios de lo clásico, pagano y renacentista, de un lado, y de lo cristiano y medieval (bizantinismo, goticismo), por otro. No en vano, el término "Renacimiento" se acuña en el contexto de esta polaridad gracias, entre otros, a uno de los historiadores culturales que más van a inspirar los estudios del propio Warburg, el suizo Jakob Burckhardt. En este sentido, la obra de González Rolán se inscribe conscientemente en la línea de la continuidad cultural defendida en *Literatura europea y Edad Media latina* por el romanista Ernst Robert Curtius (Curtius 1989), cuya primera edición en alemán, como reunión de una serie de trabajos previos, es de 1948. Curtius, al margen de las deficiencias tantas veces señaladas en su estudio, intentó justificar la unidad europea a través de la misma transmisión del legado clásico durante la Edad Media[35]. Paradójicamente, el

[35] Ángel Gómez Moreno, ya antes citado a propósito de la poligénesis,

romanista alemán también encontró su inspiración en el Warburg Institute, si bien se decantó preferiblemente por el paradigma histórico de lo medieval, al ser éste el que marcaba la continuidad con el mundo antiguo, frente al rupturismo histórico que implica el Renacimiento, entendido como "resurrección" de la Antigüedad.

En cualquier caso, a menudo los ejemplos concretos nos sorprenden conciliando aspectos que, en teoría, parecen tan dispares como la teoría de los polisistemas y la transmisión. Mi estudio sobre la lectura de las *Noches áticas* de Aulo Gelio en la moderna literatura argentina podría parecer, a simple vista, más propio de una transposición de un sistema cultural a otro que de una estricta tradición y continuidad. Sin embargo, la presencia clave de una moderna traducción hispana de Gelio, la que Francisco Navarro y Calvo hace a partir de una versión francesa, en 1893, supuso toda una línea de transmisión que discurre desde el poeta Arturo Capdevila y su poema "Aulo Gelio" hasta Borges, Bioy Casares y el mismo Julio Cortázar. Resulta verdaderamente curioso, como he tenido ocasión de mostrar en un trabajo publicado en Argentina (García-Jurado 2012-2013), cómo ciertos errores textuales han sido transmitidos, tanto de manera consciente ("Agelio", transmitido en los códices en lugar de "A. Gelio") como inconsciente (la traducción del verbo latino *personare* como "retener", lo que no deja de ser una mala traducción del francés "rententir") en el vertiginoso tránsito que va de la Antigüedad a la Modernidad y de Europa a América. La transmisión, pues, pasa por el medievo, pero también por los océanos.

---

actualiza esta línea interpretativa, donde el humanismo propiamente dicho (la literatura escrita en latín) y la tradición clásica vendrían a ser esencialmente lo mismo, es decir, la encarnación de un esencialismo clásico que va atravesando los siglos. Reivindica de esta forma que los clásicos grecolatinos son el primer referente cultural de occidente (Gómez Moreno 2006).

e. ¿El adjetivo "clásica" explica o especifica el sustantivo "tradición"?

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, algunos de los autores citados recurren a interesantes argumentos etimológicos para establecer oportunos contrapuntos, tales como "tradición" frente a "traición", y "tradición" frente a "transmisión". Por su parte, el adjetivo "clásico" sufrió, como también hemos tenido ocasión de leer anteriormente, un complejo proceso de reformulación que cristaliza con la acepción específica de "grecolatino". Gracias a todo ello, podemos delimitar mejor el concepto y el objeto de la propia tradición clásica. Sin embargo, el simple recurso a la etimología de la palabra "tradición" crea algunos espejismos:

–La dicotomía entre "tradición" y "traición", en particular el carácter negativo del segundo término, nos aboca, en su literalidad, a ideas cercanas a la de "dependencia" y "pureza" de la creación literaria con respecto a sus modelos de partida.

–En cuanto al término "tradición", entendido como "transmisión", se genera una idea de traspaso material del legado antiguo desde unas manos a otras, circunstancia que da lugar, a su vez, a la poderosa metáfora de las "fuentes".

–Asimismo, sorprende cómo, frente a la antigüedad de los términos "tradición" y "clásica", la unión de ambos sea una creación moderna (Kallendorf 2007, p. 1). Por lo tanto, destaca el desfase entre el origen etimológico de cada término y el carácter reciente de la propia lexía compleja resultante.

De esta forma, los argumentos etimológicos, sumados de forma analítica, no terminan de aclarar la naturaleza de la propia juntura planteada por los dos términos, que ahora pasan a configurar un todo con nuevos matices. Considero, por tanto, que debemos ir más allá de este argumento *ex silentio* por el que se considera que la juntura "tradición clásica" es mero fruto de una simple adición ("tradición" + "clásica"), en

la idea de que el significado global de la expresión no constituye algo distinto con respecto a los dos términos si se toman por separado. En un principio, antes de 1872, al hablar de "tradición" o de "estudios tradicionales" se entendía defectivamente que se trataba de la herencia grecolatina (García-Jurado 2007a, pp. 181-184). Por lo tanto, algo tuvo que motivar que el adjetivo "clásica" terminara ligándose al sustantivo "tradición" hasta configurar una lexía compleja. Ya he hablado más arriba (1.5.) de la triple oposición que el término "clásico" presenta frente a "popular", "moderno" y "cristiano". Cabe preguntarse, en suma, si esta nueva configuración tuvo lugar para enriquecer el sustantivo, a manera de epíteto, o para especificarlo, de forma que la "tradición clásica" quedase delimitada frente a otras tradiciones ya referidas más arriba, como la popular, la moderna, o la cristiana:

SUMA DE PALABRAS (IDEAS): "tradición" + "clásica"
O
RESTRICCIÓN DE SENTIDO: "tradición clásica" / "tradición popular", "moderna", "cristiana"

Cuando la palabra "tradición" deja de entenderse defectivamente como "grecolatina", dado que están irrumpiendo nuevas tradiciones en el nuevo contexto cultural, es cuando se hace necesario configurar la lexía compleja que conocemos como "tradición clásica", cuyo significado no equivale, ciertamente, a la mera suma de sus partes. Se crea, pues, una nueva categoría, de carácter histórico (más que estético): la historia de cómo los autores clásicos (entiéndase, de manera específica, grecolatinos) han sido heredados, o bien han pervivido, o influyen en el ámbito de las modernas literaturas.

Hasta aquí, como puede verse, llegan las principales cuestiones conceptuales que afectan a nuestra materia de estudio. Pero ahora es necesario que indaguemos en las causas. Para ello, debo llevar a cabo una sucinta historia del propio desarrollo de la disciplina.

SEGUNDA PARTE
Breve historia de la tradición clásica como disciplina

2.1. Claves para una historia de la tradición clásica como disciplina

"Tradición no significa ataduras que nos liguen con el pasado: es algo bello que nosotros conservamos."

Ezra Pound, "La tradición"

¿Por qué nace una nueva disciplina en un momento dado? ¿Por qué a partir de ese momento creemos que ha existido desde siempre? Normalmente, no solemos hacernos este tipo de preguntas. En realidad, nuestra actitud ante la razón de ser de una disciplina se asemeja a la propia actitud que adoptamos cuando acudimos a un restaurante: nos gusta degustar los platos, pero no nos preguntamos cómo se han preparado, salvo que sintamos una especial curiosidad... o nos interese la cocina. De igual forma nos ocurre con las disciplinas académicas, pues no suele importarnos especialmente su origen... salvo que seamos historiógrafos. En cualquier caso, sí somos conscientes de que, al menos durante un tiempo, en una disciplina dada suele ejercer su "reinado" un manual que a menudo supone la cristalización de tal disciplina. Indiscutiblemente, *The Classical Tradition* de Gilbert Highet, publicado por primera vez en el año de 1949, es el manual por el que la tradición clásica se conoce como lo que es hoy, es decir, como una suerte de "historia de la influencia de los clásicos en las literaturas occidentales". Pero ésta no es la única definición posible de la tradición clásica, como ya hemos tenido ocasión de ver y seguiremos comprobando.

El pequeño mundo de nuestras disciplinas, a pesar de parecer un ámbito restringido, suele ser una caja de resonancia

de la historia general. De forma semejante a lo que vemos en Highet, en 1764, es decir, tres años antes del decreto de expulsión de los jesuitas del imperio español, Johann Joachim Winckelmann había dado forma, gracias a un brillante manual, a la historia del arte antiguo, y en 1787, dos años antes de la revolución francesa, Friedrich August Wolf hizo otro tanto, tras publicar un programa de curso, con la historia de la literatura romana. De esta forma, cada autor se inscribe en una época y unos ideales determinados. Si a Winckelmann y a Wolf no se los puede entender al margen de la Ilustración, el clasicismo y el posterior advenimiento de la revolución francesa, Highet se sitúa en los difíciles años de la llamada "guerra fría" entre el bloque comunista y capitalista, tras la II Guerra Mundial. La historia de las disciplinas académicas no deja de ser, en este sentido, una parte de la historia general.

Para poder llevar a cabo el estudio historiográfico de una disciplina dada necesitamos hacer el acopio razonado de materiales precisos, como los manuales académicos o los estudios de alcance más concreto; asimismo es necesario que indaguemos acerca de las instituciones que hicieron posible el desarrollo de tales disciplinas, como las universidades y los centros de investigación. No menos importante es el estudio de los profesores y académicos que desarrollaron tales estudios, y no me refiero tan sólo al frío análisis de sus ideas, sino también al conocimiento de las circunstancias vitales que motivaron aquéllas.

A día de hoy, todavía no existe una historia detallada de la disciplina que conocemos como tradición clásica desde el punto de vista de sus antecedentes, su creación como tal disciplina, sus fases de desarrollo y sus métodos de estudio. Insisto de nuevo en el hecho de que no es lo mismo el estudio del cultivo de la tradición clásica que la historia de la disciplina concreta que estudia este cultivo. Asimismo, esta historiografía de la tradición clásica tiene necesariamente, aunque no debe confundirse con ellas, estrechos vínculos con otras disciplinas, como la propia tradición textual de los autores antiguos, el

comparatismo (especialmente en lo que respecta a la llamada "tematología" [Márquez Guerrero 2002]) y la historia de la traducción literaria (Ruiz Casanova 2007). Por otra parte, una historiografía de la tradición clásica no sólo es interesante en sí misma, en atención a los resultados eruditos que puede ofrecernos (patrimonio bibliográfico y documental, instituciones académicas, investigadores relevantes, métodos de estudio, su significado dentro de la historia cultural...), sino también para el propio futuro de la materia.

En otro lugar (García-Jurado 2015d) ya he ensayado sucintamente una propuesta de historia de la disciplina que ahora voy a completar. A las tres etapas que propuse en su momento es necesario añadir una imprescindible etapa previa. De tal manera, propongo las cuatro etapas siguientes:

2.2 Etapa previa (1778): la "tradición" antes de la "tradición clásica"
2.3 Primera etapa (1872): de la "tradición" a la "tradición clásica"
2.4 Segunda etapa (1949): la "tradición clásica" como relato
2.5 Tercera etapa (1979): la "tradición clásica (grecolatina)" frente a la "recepción"

A continuación, dedicaré sendos capítulos a desarrollar brevemente cada una de las etapas señaladas, intentando justificarlas mediante adecuados hitos historiográficos de dos tipos: grandes manuales académicos, por un lado, y trabajos de carácter más puntual que marquen nuevas pautas metodológicas, por otro. Los manuales vienen a ser algo parecido a los grandes barcos que surcan el océano. Son obras que dan cuenta, fundamentalmente, de un estado de cosas en un momento dado, pues constituyen un punto de llegada ante el cual los especialistas reaccionan haciendo posible el avance de una disciplina. El otro tipo de trabajo, los artículos académicos de carácter más puntual, vienen a aportar nueva savia al conocimiento, proyectándose, sobre todo, en el futuro de la

disciplina. De esta forma, la historiografía de la tradición clásica que ahora presento no consiste en un mero recorrido lineal o en una simple bibliografía[36]. Me veo obligado, por tanto, a seleccionar e interpretar.

[36] Son útiles e interesantes las recopilaciones bibliográficas siguientes: Cristóbal López (2000), Camacho Rojo (2004) y Kallendorf (2010).

2.2. Etapa previa (1778): la "tradición" antes de la "tradición clásica"

"Antigua, pues, y como heredada es en España esta falta de conocimiento y aprecio de los grandes escritores."

Mayans, *Vida de Cervantes*

A menudo, ante temas inabarcables, como es el caso de estudiar los presupuestos de una disciplina antes de que se formalizara como tal, puede servir de ayuda la estrategia de centrarnos en una obra concreta, pero suficientemente significativa. En su ejemplaridad, esta obra puede permitirnos la comprensión de aquello que, debido a su extensión, apenas seríamos capaces de esbozar en unas páginas. Partiremos, pues, de una obra singular que nos ilustre acerca de los precedentes de la disciplina que, al cabo de un siglo, llegaremos a conocer como "tradición clásica".

En 1778, es decir, casi un siglo antes de que Comparetti publicara su *Virgilio nel medio evo*, Gregorio Mayans (1699-1781) dio a las prensas su *Vida de Virgilio*, reeditada póstumamente en 1795[37]. La obra, además de una biografía sobre el poeta, ofrece, y aquí está su mejor aportación, un estudio razonado acerca de las traducciones virgilianas a la lengua española. Este libro resulta fundamental para nosotros, dado que ya prefigura una idea consciente de tradición clásica (aunque sin llamarla, naturalmente, de tal forma) basada en criterios genuinamente historiográficos.

[37] Este capítulo se basa en un estudio previo sobre el origen polémico de la idea de tradición literaria (García-Jurado 2007e).

La elección de Virgilio como modelo latino indiscutible supone, además, un paso más allá del viejo tópico hispano que defendía la superioridad de Lucano sobre el poeta de Mantua por el mero hecho de que Lucano era considerado como un poeta "español"[38]. En estrecha relacion con esto, Mayans supera también el tópico, esta vez foráneo, de que los españoles habían sido los corruptores de la literatura desde época romana, en especial a partir de Lucano y de Séneca. No obstante, tales tópicos, lejos de desaparecer, irán transformándose en la configuración de un canon literario español de naturaleza eminentemente barroca, que tuvo gran rendimiento político para la construcción del ideario nacional español durante el siglo XIX. Esta configuración terminó imperando sobre la idea de tradición literaria eminentemente clásica y renacentista impulsada por Mayans.

Vamos a adentrarnos con un poco de detenimiento en las razones que suscitaron el interés por el estudio de la tradición literaria en la literatura hispana. Afín a los juicios franceses de Boileau, la incipiente historiografía literaria dieciochesca escrita en Italia veía en los escritores de origen hispano nada menos que a los causantes de la corrupción de las letras latinas. Amador de los Ríos expuso perfectamente la cuestión en uno de los mejores manuales de literatura española del siglo XIX, su *Historia Crítica*:

> La admiración que durante la primera mitad del siglo XVII había despertado el teatro español en casi todos los pueblos occidentales, y más principalmente en Italia y Francia, debía trocarse en el siguiente, si no en hondo menosprecio, en desdeñosa indiferencia. [...]
>
> Fue así como, mientras severo y por demás descontentadizo, lanzaba Boileau los rayos de su crítica contra el teatro de Lope, Calderón y Moreto, osó el caballero Tiraboschi, cuya

[38] Se puede encontrar una excelente exposición actualizada del asunto en López Silva 2013.

grande erudición y diligencia eran universalmente aplaudidas, acusar a los poetas españoles de ser desde antiguo origen del mal gusto, incluyendo también en el anatema a los padres del teatro moderno. Empresa era esta en que se le arrimaba el abate Bettinelli, resolviendo de plano y sin apelación que en todas las edades había sido España contraria al desarrollo de la buena literatura, corruptora en la Antigüedad de la poesía latina, y del siglo XVI en adelante la italiana. (Amador de los Ríos 1969, p. LXXVIII)

El asunto, al margen de sus intenciones políticas, plantea de manera subliminar el interesante tema de la continuidad literaria hispana (cuestión que será luego tan grata a los estudios de tradición clásica) desde los tiempos antiguos hasta el siglo XVIII, planteamiento que preludia, sin duda, lo que van a ser las futuras historias literarias del siglo XIX y ya después, a comienzos del siglo XX, un interesante aspecto del pensamiento de Ramón Menéndez Pidal: la "tradicionalidad literaria", o la tradición como continuidad histórica (Menéndez Pidal 1971, p. 25, Maravall 1960, pp. 85-160 y Lida de Malkiel 1975, p. 37), tan cercana al concepto de "longue durée" formulado por el historiador Fernand Braudel (Braudel 1970, pp. 60-160). Conviene leer el pasaje concreto donde Menéndez Pidal se refiere a la idea de "continuidad histórica":

> [...] a menudo existe una continuidad visible menos distanciada de lo que parece [...], si entre Lucano, del siglo I y Góngora, del XVII, colocamos otros cordobeses, Álvaro el mozárabe, del siglo IX, Juan de Mena, del XV, sin contar los otros varios autores oscuros poco conocidos. (Menéndez Pidal 1971, p. 25)

Volviendo a la crítica contra los españoles, Menéndez Pelayo desarrolla en el tomo III de su *Historia de las ideas estéticas* un pormenorizado estado de la cuestión, en relación con la controvertida "polémica de la ciencia española", iniciada por el francés Nicolás Masson en 1782 (López Piñero 1982, pp. 4-5):

> Reinaban por entonces entre los escritores italianos singulares preocupaciones acerca de la cultura española. El influjo de las ideas francesas por una parte, y por otra el recuerdo de nuestra larga dominación, que forzosamente había de serles antipática, habían ido engendrando, aun en la mente de los varones más doctos y prudentes, una serie de conceptos falsos e injuriosos, que pedían pronta y eficaz rectificación. No llegaba ciertamente en los eruditos italianos el desconocimiento de nuestras cosas hasta el ridículo extremo de preguntar, como el enciclopedista Mr. Masson: "¿Qué se debe a España? Y en diez, en veinte siglos, ¿qué ha hecho por la civilización de Europa?" (Menéndez Pelayo 1994, p. 1315)

El asunto venía de lejos, y es posible rastrear ecos de ese ataque a los autores españoles en alguna de nuestras obras más importantes de la crítica literaria hispana, como el comentario a la Égloga I de Garcilaso, en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera. Como vamos a tener ocasión de ver, el tópico se fortalece gracias a las ideas propias del determinismo geográfico. Así pues, el negativo juicio estético de los eruditos italianos tanto acerca de los escritores hispano-latinos como de los del siglo XVII encuentra su fundamento en el condicionamiento del clima español, tal y como lo expresa el mismo Menéndez Pelayo:

> [...] al investigar las causas de la corrupción de las letras latinas en la era de Augusto, y de las letras italianas en el siglo XVII, solían los críticos de aquel país achacar al influjo español la mayor culpa en estos accidentes fatales, asentando muy gratuitamente, pero no sin cierto color de verosimilitud, que, así como la familia de los Sénecas corrompió la pureza del gusto en la era de los Césares, así la dominación española en Milán y en Nápoles coincidió con la depravación de la elocuencia y de la poesía italianas, perdidas y estragadas por el contagio y el remedo de los vicios de los dominadores; de donde inferían que debía de haber en el clima de España y en el temperamento de los españoles alguna influencia maléfica para el buen gusto, en todas edades y civilizaciones. (Menéndez Pelayo 1994, pp. 1315-1316)

Estas ideas deterministas encontraron durante el siglo XVIII un buen difusor en Montesquieu, quien, inspirado en su antecesor Jean Bodin, dejó caer tales asertos climáticos a mayor gloria de Francia. Semejantes ideas habían calado también en el ámbito de la incipiente historiografía literaria italiana, como podemos ver al comienzo de las *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes* de Luis Antonio Muratori, que podemos disfrutar en la libre versión castellana de Juan Sempere y Guarinos:

> ¿Qué frialdad, por decirlo asi, no se nota en los ingenios de los pueblos de los climas frios? Helados en cierta manera, y ligados los espíritus en los cuerpos de aquella gente, ò se duermen, ò se mueven con lentitud, y no tienen aquella agitacion de que necesita el entendimiento humano para exercer las nobilísimas funciones del ingenio. (Muratori 1782, p. 2)

De esta forma, el influyente Montesquieu parece haberse convertido en uno de los abanderados de la polémica, y es notable que ya algunos ilustrados hispanos, como el jesuita Juan Andrés, pusieran en evidencia la inconsistencia del aserto, rebatiendo directamente al pensador francés[39]:

> "El frío (dice Montesquieu) constriñe las fibras y fortalece el cuerpo; pero entonces es más craso el jugo nutricio y el espíritu tiene menos vivacidad". La fama del autor merecía confutación más extensa de lo que exige una razón tan débil. Pero sólo preguntaré a Montesquieu que si, por ser Francia más fría que España, querrá atribuir a los franceses respecto de los españoles mayor fuerza en el cuerpo, pero menor viveza en el espíritu. (Andrés 1997, p. 37)

[39] Sin embargo, el siglo XIX terminó siendo un excelente caldo de cultivo para tales ideas. El historiador del arte y la literatura Hipólito Taine fue uno de los más perfectos exponentes de este planteamiento historiográfico de carácter determinista.

Sobre todo, fueron los dos abates italianos Tiraboschi y Bettinelli, ya citados por Amador de los Ríos, quienes contribuyeron a encender la mecha de la polémica a partir de este caldo de cultivo:

> De tales ideas, profesadas con más o menos exageración, no está libre la voluminosa y concienzuda *Historia Literaria de Italia*, del doctísimo abate Tiraboschi [...]. Pero el más extremado sustentador de las opiniones antedichas era un escritor mucho más ligero que Tiraboschi, y cuya reputación ha venido tan a menos con el transcurso de los tiempos, que hoy está casi enteramente borrada: el abate Xavier Bettinelli [...] (Menéndez Pelayo 1994, p. 1316)

En efecto, más importante que Bettinelli es para la historiografía literaria Gerolamo Tiraboschi, cuya obra, no lejana en el tiempo a la del moderno fundador de la filología clásica, Friedrich August Wolf, tiene todavía mucho del trabajo de erudito y bibliotecario dieciochesco. No en vano, Tiraboschi fue sucesor del ya citado Muratori en la dirección de la Biblioteca Estense de Módena, y no será la última vez que veamos cómo los primeros cimientos de la historiografía literaria y la tradición clásica se sitúan en los estudios bibliográficos propios de tales instituciones. En este sentido, los nueve tomos que componen su *Storia della letteratura italiana* comparten, por ejemplo, con la obra de Juan Andrés, el propósito de revisar los orígenes y progresos de toda la producción escrita, si bien, en el caso de Tiraboschi, sólo en Italia (Gianotti 1988, p. 56). No debe perderse de vista, pues, los orígenes propiamente eruditos de la historiografía literaria y la tradición clásica.

En otro orden de cosas, la crítica antiespañola de Nicolás Masson de Morvilliers, publicada en la *Encyclopédie méthodique* (1782), es un asunto tópico, susceptible de interpretaciones viscerales y planteamientos parciales, muy alejados de los correctos presupuestos que permitan una narración cabal de la historia de la ciencia (López Piñero 1982, pp. 4-5). Sin embargo (o quizá por eso mismo), es el germen que alimen-

tará al cabo de los años la polémica entablada por Menéndez Pelayo frente a juicios "progresistas" como los de Gumersindo de Azcárate[40]. Lo interesante es que el polémico asunto de la ciencia en España guarda una estrecha vinculación con nuestra historiografía literaria hispana y latina y, de manera muy especial, con el propio estudio de la tradición clásica. Entre otras cosas, el afán recopilador de bibliografía hispana de traducciones de clásicos que encontramos en obras de muy diverso tipo, desde el *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, de Juan Antonio Pellicer (Pellicer 1778), los propios estudios bibliográficos de Gregorio Mayans, como el relativo a las traducciones virgilianas (Mayans 1778), hasta la culminación de todo este proceso, un siglo después, en la *Biblioteca de traductores* y también en las papeletas que componen la *Bibliografía hispano-latina clásica* de Menéndez Pelayo[41], responde a la reivindicación de la existencia de una ciencia hispana, entendida ésta en un sentido amplio de tradición literaria y de conocimiento. Así lo vemos en el ensayo de Menéndez Pelayo titulado "*De re bibliographica*":

> [...] Días pasados dirigí a V. una breve impugnación de ciertas erradas afirmaciones acerca del pasado intelectual de España, vertidas por el Sr. D. Gumersindo de Azcárate [...]. Dolíame allí del lamentable olvido y abandono en que tenemos las glorias científicas nacionales, en especial las filosóficas [...]. Pero dejando aparte tales consideraciones, vengamos derechamente al objeto de esta epístola [...] sobre los medios de reparar la ignorancia, hoy generalmente sentida, respecto á nuestra *historia*

[40] El análisis de la cuestión es delicado desde el punto de vista de las ideologías políticas, pues se ha polarizado de tal forma que se articula en torno a los que miran a la influencia extranjera como solución para el progreso español y los que miran, por el contrario, a la propia tradición hispana.

[41] El gran proyecto bibliográfico de Menéndez Pelayo, pensado ya desde sus años de universidad, estaba inspirado, precisamente, en el ensayo de Pellicer, si bien luego terminó siendo mucho más ambicioso que su modelo.

científica, y aun á una gran parte (no despreciable por cierto) de la literaria.

Estos medios se reducen a tres:

1° Fomentar la composición de monografías bibliográficas.
2° Idem la de monografías expositivo críticas referentes a cada ramo de la ciencia, o al menos a los que tienen historia importante en España.
3° Creación de seis cátedras nuevas en los doctorados de las facultades, con otras instituciones encaminadas al mismo propósito.

(Menéndez Pelayo 1887, pp. 45-47)

Volviendo a la polémica dieciochesca, Menéndez Pelayo refiere con detalle la contundente respuesta de los jesuitas españoles expulsos frente a los asertos contra la literatura hispana:

> Quizá las proposiciones de Tiraboschi y Bettinelli no tenían en la mente de sus autores todo el alcance y gravedad que Lampillas, Andrés y Serrano les dieron al impugnarlas, ni era, por otra parte, un crimen capital no gustar o gustar poco de Séneca, de Lucano y de Marcial, que fueron el principal objeto de la disputa, por ser nuestros Jesuítas más dados al estudio de la literatura latina que al de la vulgar. Pero es sabido que el patriotismo se crece y se inflama más con la lejanía de la patria, hasta cuando ésta se ha mostrado áspera y desagradecida, pareciendo entonces graves ofensas al honor de la madre adorada los que en otra ocasión quizá pasaran por leves alfilerazos. (Menéndez Pelayo 1994, pp. 1316-1317)

Sin embargo, no deja de ser paradójico que quienes reaccionaron ante los asertos de los italianos sean, en las mismas palabras de Menéndez Pelayo, también "hermanos suyos de hábito". Se trata de los PP. Tomás Serrano, Juan Andrés y Javier Llampillas (también llamado Lampillas). Serrano era un "fanático de Marcial", hecho que explica su encaramiento con Tiraboschi a la hora de criticar a los autores hispano-latinos.

Su defensa de Marcial se extiende también a Lucano y Séneca (Menéndez Pelayo 1994, pp. 1317-1318). Juan Andrés dejó la polémica de los hispano-latinos para centrarse en las supuestas causas de la corrupción del gusto en el siglo XVII (Menéndez Pelayo 1994, p. 1318). Por su parte, Llampillas "probó muy bien contra Tiraboschi que no habían sido los hispano-romanos causa determinante de la corrupción de la literatura latina, puesto que Ovidio era ya un poeta de plenísima decadencia, y puesto que la oratoria había enmudecido con la ruina de la República" (Menéndez Pelayo 1994, p. 1329). Asimismo, Llampillas criticó, como también lo hizo Juan Andrés, la teoría determinista de los climas defendida por Montesquieu (Menéndez Pelayo 1994, p. 1331)[42].

La polémica, cuestiones de detalle al margen, deja claro que estamos ante el incipiente desarrollo de una historiografía literaria que reflexiona acerca del progreso y la decadencia de la literatura. Muestra palpable de ello es observar cómo tal polémica ha pervivido en el posterior desarrollo de la historiografía. Los ecos de esta polémica se integraron, de hecho, en la narración historiográfica hispana del siglo XIX (García-Jurado 2005b, pp. 92-95 y 104). Ya a comienzos del siglo XX, Karl Vossler, seguidor del idealismo de Benedetto Croce, retoma el asunto en su *Historia de la literatura italiana* (la segunda edición es de 1930) cuando valora lo que él denomina el "Primer período de la decadencia (1580-1642)" en los términos siguientes:

> La decadencia de la literatura italiana está señalada principalmente por tres hechos: la Contra-reforma, realizada por el Concilio de Trento; la preponderancia política de España en Italia y la censura que vino a ejercer la Academia de la Crusca fundada, en 1582, en Florencia. Los españoles oprimieron la libertad política; los jesuitas, la religiosa y la filosófica, y la Crusca, la lingüística [...] (Vossler 1930, p. 127)

[42] La futura disciplina de la tradición clásica, al margen de su componente histórico, será igualmente heredera de este ingrediente nacional (incluso en sus vertientes regionalistas) tan propio ya del siglo XIX.

Lo más curioso de esta moderna revisión histórica de la decadencia es que en ella se incluyen ahora también, como parte y causa, los propios jesuitas del XVI, cuyos sucesores del XVIII fueron quienes encendieron la polémica.

Llegados a este punto, cabe preguntarse qué tiene que ver Mayans con esta cuestión, dado que él no terció directamente en ella[43]. Su relación con este asunto es indirecta, tanto desde el punto de vista de los antecedentes (ya que editó y preparó uno de los textos alusivos, el de la *República literaria* de Saavedra Fajardo, obra a la que ya me referí en la primera parte [1.3.]), como de las consecuencias (el propio Mayans ejerció su magisterio intelectual sobre Juan Andrés, cuya apología de los españoles he tenido ocasión de comentar unas líneas más arriba). No obstante, cabe hacer otro tipo de reflexión más profunda.

La cuestión de si los españoles corrompieron o no la literatura no deja de tener una naturaleza tópica, basada más en juicios infundados y acumulativos que en razonamientos sólidos y críticos. Mayans encaminó su investigación bibliográfica y literaria a romper con buena parte de los tópicos que flotaban en torno a la literatura española y, al mismo tiempo, a regenerarla. En especial, trazó y desveló la tradición literaria hispana de los siglos XV y XVI, que miraba con toda propiedad a los autores de la Antigüedad. Aquí es donde entendió Mayans que había que situar el siglo de oro de la literatura (categoría a cuya configuración contribuyó decisivamente él mismo).

En todo caso, debemos partir de un hecho clave, como es la idea de que la tradición literaria no es un concepto defectivo o residual del que se parte sin más. Muy al contrario, ésta debe configurarse, al igual que ocurre con el mismo concepto de

[43] José Antonio Maravall no lo cita entre aquellos que intervinieron en la polémica, si bien no cabe tampoco excluirlo (Maravall 1972, pp. 278-279). En este sentido, Pérez Magallón señala la conciencia que Mayans tenía de los juicios expresados por Masson al respecto (Pérez Magallón 1994, pp. 31-32).

tradición clásica, dentro de un planteamiento historiográfico más complejo. Como antes apunté, la idea de tradición (clásica) está ligada a la propia configuración de la historiografía literaria, que supone un proceso largo e imperceptible a simple vista, desarrollado a lo largo del siglo XVIII (García-Jurado 2005b). Este proceso se explica gracias a la combinación de otras aproximaciones al hecho literario, como las tradicionales poética y retórica, pasando por los estudios bibliográficos fundados por Nicolás Antonio en el siglo XVII y, de manera más específica, el interés por las traducciones de los clásicos y la reedición de obras de siglos anteriores. Veamos cada una con más detenimiento:

a. Poética y retórica. Fijación de un canon literario hispano

Russell P. Sebold, ha demostrado con sólidos argumentos estadísticos que la poética más importante del siglo XVIII hispano, la de Ignacio de Luzán (1702-1754), está basada sobre todo en las autoridades de la Antigüedad, en especial la de Aristóteles (Sebold 2001). Rompe este autor, pues, con una arraigada tradición que veía en lo francés y lo italiano la verdadera fuente de inspiración teórica de Luzán. En este mismo sentido, Mayans nos abre una interesante línea de investigación para indagar en los fundamentos grecolatinos de la propia tradición literaria hispana, si bien no desde los tópicos al uso. Como luego veremos, Mayans comienza a configurar la idea de un siglo de oro de la literatura española. Sin embargo, no va a situar dicho siglo de oro, como se hará una centuria más tarde, en el siglo XVII, sino entre los siglos XV y XVI[44]. Los autores a los que mira Mayans son, entre otros, Juan Luis Vives, al autor

[44] A este respecto, es interesante consultar la introducción de conjunto que Pérez Magallón hace a su selección de los escritos literarios de Mayans (Pérez Magallón 1994). En varios lugares se habla de esta reivindicación mayansiana de la literatura española del XVI (Pérez Magallón 1994, pp. 25, 29 y 61).

aún desconocido[45] del *Diálogo de la(s) lengua(s)*, Francisco Sánchez de la Brozas, Fray Luis de León, Garcilaso, Cervantes y algunos autores señeros del siglo XVII. Así podemos verlo, por ejemplo, en su *Retórica* (1757) o en su *Vida de Cervantes* (1737). Esta fijación de un canon de autores que miran fundamentalmente a lo clásico debe mucho a la defensa que hace Mayans de la inmutabilidad de los preceptos del arte, como observamos en su crítica al *Arte nuevo de hacer comedias* compuesto por Lope de Vega:

> Reprehendieron muchos a Lope de Vega porque componía comedias no ajustadas a los preceptos del arte. Tengo por cierto que Cervantes fue uno de sus más fuertes censores. Procuraría Lope disculparse como mejor podía, quiero decir, atribuyendo muchos de sus descuidos a la condescendencia del vulgo y, viéndose estrechado, llegó a decir que las nuevas circunstancias del tiempo pedían nuevo género de comedias, como si la naturaleza de las cosas fuese mudable por cualesquiera accidentes. (Mayans 2005, p. 59 párrafo 70)

De la cita anterior cabe destacar, sobre todo, la última frase, donde Mayans declara que la naturaleza de las cosas, en este caso, de los preceptos de la poética para la comedia, no puede variar. Esta idea parece estar también presente cuando pasa a comentar las comedias de Cervantes:

> Las *comedias* de Cervantes, comparadas con otras más antiguas, son mucho mejores, exceptuando siempre la de *Calixto y Melibea*, conocida por el nombre de *Celestina*, alcahueta tan infame como famosa, porque el incierto autor que primero la ideó y empezó a dibujar y colorir, por el bachiller Fernando de Rojas, que le dio fin, no pudo igualar al primer inventor. Después de Cervantes se han compuesto comedias de mayor invención que las griegas (porque los cómicos latinos, Plauto y Terencio, sólo imitaron), pero de arte mucho inferior. El que dudare esto, infórmese primero

[45] La atribución a Juan de Valdés no se hará hasta el siglo XIX, si bien no todas las reediciones de la obra en este siglo dejan clara esta atribución.

de la suma dificultad que tiene el arte cómica leyendo a Aristóteles en su *Poética*, y, si no puede entenderla, a don Jusepe Antonio González de Salas en su eruditísima *Ilustración de la Poética de Aristóteles*. (Mayans 2005, p. 135 párrafo 175)

Como vemos en el texto anterior, dos son los criterios que Mayans utiliza para su ejercicio crítico: la imitación y la invención (no en vano, dos conceptos fundamentales de la retórica que constituyen otra de las bases conceptuales de la tradición clásica, como hemos tenido ocasión de ver en la primera parte [1.6.]). A la hora de hablar del mismo Cervantes, señalará cómo ha imitado las novelas de Heliodoro y Atenágoras (Mayans 2005, p. 24 párrafo 14), las sátiras de Lucilio y Horacio (Mayans 2005, p. 66 párrafo 73) y la épica de Homero:

> La *Fábula de Don Quijote de la Mancha* imita la *Iliada*. Quiero decir que, si la ira es una especie de furor, yo no diferencio a Aquiles airado de Don Quijote loco. Si la *Iliada* es una fábula heroica escrita en verso, la *Novela de Don Quijote* lo es en prosa, *que la épica* (como dijo el mismo Cervantes) *tan bien puede escrivirse en prosa como en verso*. (Mayans 2005, p. 120 párrafo 158)

Pero también señalará la gran invención que demuestra el autor, pareja a la disposición:

> Según lo dicho, ya se ve cuán admirable es la invención de esta grande obra. No lo es menos la disposición de ella, pues las imágenes de las personas de que se trata tienen la debida proporción y cada una ocupa el lugar que le toca [...] (Mayans 2005, p. 47 párrafo 52)

Los esquemas de la poética y la retórica, inmutables para Mayans, están claramente presentes y se plasman en los conceptos fundamentales de la *imitatio*, la *inventio* y la *dispositio*. Es importante señalar que la idea de siglo de oro, tal como se prefigura en Mayans, irá unida siempre al respeto a tales esquemas. En la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, un estudio singular

en la inmensidad de la bibliografía cervantina, dado que se trata de la primera biografía sobre Cervantes, la referencia a la edad de oro que supuestamente vivió el autor del *Quijote* supone uno de los primeros indicios de articulación de la historia literaria y su tradición clásica propiamente dichas.

La acuñación historiográfica que entendemos como "siglo de oro" de la literatura española, si bien se desarrolla en el siglo XIX, tiene su origen en la mirada retrospectiva que desde el siglo XVIII se hace al XVI. Mayans es una de las figuras más representativas para ilustrarlo. En opinión de Antonio Mestre, cabe decir que: "[...] la expresión siglo de oro aparece formulada por primera vez en la *Vida de Miguel de Cervantes* (1737)" (Mestre 1983-1986, p. vii). Observamos que es en la carta dirigida "Al exmo. señor don Juan, Barón de Cartenet", que abre su *Vida de Miguel de Cervantes*, donde Mayans se aproxima bastante a lo que un siglo más tarde será la acuñación historiográfica propiamente dicha[46]:

> He procurado poner la diligencia que me obligó tan honroso precepto, i he hallado que la materia que ofrecen las acciones de *Cervantes* es tan poca, i la de sus escritos tan dilatada, que ha sido menester valerme de las hojas de éstos para encubrir de alguna manera, con tan rico i vistoso ropage, la pobreza i desnudez de aquella persona digníssima de mejor siglo; porque, aunque dicen que la edad en que vivió era de oro, yo sé que para él i algunos otros beneméritos fue de hierro. (Mayans 2005, p. 13)

[46] Harry Levin, por su parte, sitúa la acuñación en el siglo XIX: "But that is a retrospective designation, evidently conferred upon it in 1827 by the romantic poet and liberal statesman, Francisco Martínez de la Rosa. Exiled to Paris, he was writing his *Poética* and retracing the history of Spanish poetry. Its climax had been reached when, while still cherishing the divine echoes of Greece and Rome, the illustrious Castilian bard challenged Italy for the laurels, and the Muses signalized his victory with this title of honor:

> Así el divino coro
> de tanto ilustre vate dió renombre
> a aquella edad feliz de siglo de oro."
> (Levin 1969, p. 144)

No obstante lo dicho, encontramos en esta vida de Cervantes otra deuda fundamental, en este caso con los estudios biobibliográficos de Nicolás Antonio. La influencia llega a ser tal que el gran bibliógrafo sevillano del siglo anterior induce a Mayans al error cuando éste declara equivocadamente que Cervantes es de origen hispalense:

> El grande émulo de Tamayo, don Nicolás Antonio, patrocina la causa de Sevilla y, para probarla, alega dos razones o conjeturas. (Mayans 2005, p. 17 párrafo 2)

Esta noticia errónea, basada en dos conjeturas, se puede encontrar en la *Bibliotheca Hispana Nova*:

> MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, sevillano bien por nacimiento, bien por origen, de los cuales lo primero parece confirmarlo que éste escribe en el prólogo de sus *Comedias* que de pequeño había visto en Sevilla a Lope de Rueda, escritor y autor de comedias antiquísimo entre nosotros; lo segundo se infière de los apellidos, que son propios de conocidas familias sevillanas[47].

Este hecho nos lleva ahora a pasar al repaso de la bibliografía como otro de los fundamentos de la historia literaria y la futura disciplina de la tradición clásica.

b. Bibliografía e historia literaria. Nicolás Antonio

La bibliografía tiene un peso específico en los orígenes de la historia literaria, una vez se pasa del trabajo meramente erudito y recopilatorio a la labor filosófica de reflexión acerca de

[47] Este es el texto latino original: "MICHAEL DE CERVANTES SAAVEDRA, Hispalensis natu aut origine, quorum primum confirmare is videtur dum sibi puero Hispali visum fuisse Lupum de Rueda, comoediarum scriptorem & auctorem inter nos antiquissimum, in prologo suarum *Comoediarum* scribit; alterutrum ex cognominibus, quae Hispalensium familiarum nobilium sunt, infertur." (Antonio 1996b, p. 133).

los cambios históricos. Como ya he apuntado, Mayans está muy vinculado a la ingente labor crítica y bibliográfica del erudito Nicolás Antonio (1617-1684), que encarna las virtudes de estos preilustrados que conocemos como novatores. De hecho, Mayans escribió una vida de Nicolás Antonio que abre la reedición de su obra *Censura de Historias Fabulosas*. Nicolás Antonio representa el primer intento serio de documentar todos los libros escritos en España desde tiempos romanos hasta el siglo XVII. Su obra se divide en la *Bibliotheca Hispana Vetus (desde la literatura hispanorromana hasta 1500)*, publicada póstumamente en Roma en 1696, y su *Bibliotheca Hispana Nova*, publicada en Roma en 1672, que abarca desde 1500 hasta 1670. La obra de Antonio fue notablemente corregida y aumentada por el ilustrado Pérez Bayer (la *Nova* en 1783 y la *Vetus* en 1788).

Las vidas que escribe Mayans deben mucho, en su doble aspecto biobibliográfico, a las entradas que elabora Nicolás Antonio para los diversos autores sobre los que trata. Mayans es, en este sentido, un perfecto eslabón que da cuenta del sutil paso que discurre desde el estudio erudito a la narración de la historia literaria. Es significativo, por ejemplo, que en su *Vida de Cervantes* Mayans dé una noticia bibliográfica de los libros que va citando, como vemos, por ejemplo, que hace cuando habla del *Viaje del Parnaso*:

> Un año después que publicó las *Novelas*, dio a luz un libro que intituló *Viaje del Parnaso, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido a don Rodrigo de Tapia, caballero del hábito de Santiago, hijo del señor Pedro de Tapia, oidor del Concejo Real y consultor del Santo Oficio de la Inquisición Suprema. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín. Año de 1614, en 8.* (Mayans 2005, p. 124, párrafo 166)

Así las cosas, la bibliografía terminó por convertirse en una disciplina independiente, no necesariamente ancilar con respecto a la historia literaria. No obstante, hay que señalar la interesante intersección de intereses que plantean ambos estudios desde la clave común de su motivación histórica y documental.

Conviene recordar que en estos esfuerzos editoriales hay, además, un interés por la recuperación de obras de los siglos pasados que viene definido por la nueva consideración ilustrada de que la historia no es una mera circunstancia, sino un importante criterio que explica la razón de ser de las obras literarias a lo largo del tiempo. En este sentido, la elaboración de "bibliotecas" o "diccionarios" sentaba las bases para el estudio crítico de la historia (Maravall 1972, p. 264).

c. Traducción y edición retrospectiva

La articulación de la idea de historia como reflexión crítica y no como mera acumulación de datos, tan bien estudiada por José Antonio Maravall, da lugar a un fenómeno editorial propio del siglo XVIII: la edición retrospectiva. Siguiendo los pasos de Maravall, en su fundamental estudio acerca de las reediciones de obras de erudición de los siglos XVI y XVII en la España del XVIII, Juárez Medina ha estudiado este fenómeno editorial propiamente ilustrado que se produjo al calor de la nueva perspectiva que la historia ofrecía al lector: el interés por leer obras de siglos pasados, con un distanciamiento consciente que las convertía en testimonios históricos de otras ideas (Juárez Medina 1988). Es así como se origina propiamente una edición retrospectiva, de cuyo espíritu Mayans no se sentirá ciertamente ajeno. El cultivo de este tipo de ediciones retrospectivas en el siglo XVIII español ha de encuadrarse en lo que Maravall ha denominado la nueva cultura burguesa, para la que la historia se ha convertido en su verdadera razón de ser (Maravall 1972). Juárez Medina hace algunas oportunas reflexiones acerca de las claves que movían a los pensadores ilustrados a leer libros señeros de los siglos anteriores (Juárez Medina 1988, pp. 272-282). Señala, inspirado en las ideas de Maravall, un doble interés a la hora de reeditar obras del pasado: por un lado, el estrictamente cultural, o histórico "puro", y, por otro, como instrumento de modernización (Maravall 1972).

En este contexto es donde debe inscribirse la *Vida de Virgilio* (1778 y segunda edición póstuma de 1795). Esta obra, menos estudiada que la *Vida de Cervantes*, representa otra faceta importante para la configuración de la tradición clásica hispana. Además del estudio biográfico del poeta latino, el principal interés de esta obra estriba en el hecho de que su sección final suponga el primer estudio bibliográfico de la traducción de Virgilio en España (significativamente contemporáneo al que hace Pellicer en su *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*):

> Hasta ahora no se han visto juntas i careadas con los testos las traduciones españolas de las tres más excelentes obras de Virgilio que son, sus Églogas, o poesías pastoriles, sus libros Geórgicos, esto es, del cultivo de la tierra i su Eneida. Por esso me ha parecido recoger las mejores traduciones en prosa i en verso, de las dos primeras obras i las de la Eneida en los seis primeros libros, porque de los otros seis solamente se ha conservado una tradución en verso, digna de colocarse al lado del original, respecto de las obras que son inferiores. (Mayans 1795, pp. 46-47 párrafo 92)

Este estudio conllevó, al mismo tiempo, el empeño editorial de ofrecer unos *Opera omnia* de Virgilio con el texto latino y una selección de traducciones en prosa y verso. El plan de la obra, de hecho, viene expuesto en la propia *Vida*:

> Esto supuesto, el méthodo que se observará en esta junta de las obras principales del príncipe de los poetas latinos con sus más escogidas traducciones, será éste:
>
> Se anticipará la vida de Virgilio escrita por Claudio Donato i tradúcida en castellano por el dotor Gregorio Hernández de Velasco.
>
> Precederá el texto de las diez églogas confrontada cada una de ellas con la traducción en prosa del maestro León, para que de esta manera se entienda mejor la letra de Virgilio.
>
> En la primera égloga, después de la tradución en prosa del maestro León, se seguirá su tradución en verso, a la qual acompañarán dos traduciones, también en verso; una del dotor Gregorio

> Hernández de Velasco, i otra del maestro Francisco Sánchez de las Brozas.
>
> Las églogas segunda i tercera, tendrán una tradución en prosa i otra en verso del maestro León.
>
> La quarta égloga, además de las traduciones en prosa i en verso del maestro León, irá acompañada de otra de Gregorio Hernández de Velasco. [...] (Mayans 1795, pp. 56-57 párrafos 114-118)

Tras una larga digresión, continúa Mayans dando cuenta de la selección de traductores:

> La quinta, sexta, séptima, octava i nona égloga de Virgilio solamente tendrán las traduciones en prosa i verso del maestro León.
>
> La décima, además de las dos del maestro León en prosa i en verso, irá acompañada de otra en verso de Juan de Guzmán. (Mayans 1795, p. 61 párrafos 121-122)

Con respecto a las *Geórgicas*, prefiere las versiones siguientes:

> En orden a los libros Geórgicos de Virgilio, el primero está traducido por el maestro León en prosa i en verso, i hizo en verso dos traduciones; [...]
>
> El libro segundo tendrá tres traduciones de León: una en prosa i dos en verso [...]
>
> El libro tercero, además de la tradución en prosa del maestro León, tendrá la que el mismo compuso también en verso [...]
>
> El libro quarto de las Geórgicas tendrá dos traducciones de León: una en prosa i otra en verso [...] (Mayans 1795, pp. 61-62 párrafos 123-126)

Asimismo, también habla de la selección de traducciones para la *Eneida*:

> Finalmente, tendrán su lugar las traducciones de la Eneida de Virgilio, ocupando el primero la que hizo en prosa el maestro frai Luis de León de los seis primeros libros de la Eneida: con los quales se carearán los seis de la tradución [...] (Mayans 1795, pp. 63-64 párrafo 129)

Los seis libros restantes se completaban, finalmente, con la traducción de Hernández de Velasco. Es muy interesante observar cómo la *Vida de Virgilio*, si bien con numeración independiente, aparece igualmente impresa dentro de este proyecto editorial que Mayans llevó a cabo en Valencia ayudado de la imprenta de Juan de Orga. Concretamente, por lo que he podido averiguar en el Fondo Antiguo procedente de la Facultad de Filología de la Complutense (ahora depositado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla), es posible encontrar la obra de Mayans encuadernada tras un ejemplar del tomo I de la obra completa de Virgilio, cuya segunda edición es de 1795:

> *P. Virgili Maronis / Opera Omnia, / variis interpretibus et notis / illustrata. / Todas las obras / de Publio Virgilio Maron, / ilustradas / con varias interpretaciones / y notas / en lengua castellana. / Tomo I.* En Valencia, En la Oficina de los Hermanos de Orga, año de MDCCXCV.

En este tomo aparece, de acuerdo con el plan que hemos visto, *la Vida de Virgilio* de Claudio Donato y traducciones de varios autores españoles enfrentadas al texto latino, a saber: Fray Luis de León (églogas I a X en prosa y verso y traducciones también en prosa y verso de las *Geórgicas*), Gregorio Hernández de Velasco (églogas I y IV), Francisco Sánchez de las Brozas (égloga I), Juan de Guzmán (égloga X).

Asimismo, es importante hacer notar que la *Vida de Virgilio* aparece también impresa junto a otra obra virgiliana, en concreto tras *Las Geórgicas* en versión española de Juan de Guzmán[48], según la edición de Salamanca de 1586, como queda expresado en la misma portada del libro. Se trata, a todas luces, de una edición retrospectiva, tan característica del siglo XVIII (Juárez Medina 1988). No en vano, Juan de Guzmán completa la terna de los traductores preferidos por Mayans,

[48] Palau VIII, 158935 dice al respecto: "Esta *vida* se halla a continuación de las *Geórgicas* de Virgilio, traducidas por Juan de Guzmán, *Valencia*, 1795, y también corre suelta. 15 pts. 1936".

junto a Fray Luis de León y Hernández de Velasco. El hecho de que la *Vida de Virgilio* pueda aparecer bien de manera independiente, bien junto a una o varias traducciones, es un fenómeno común en la edición del siglo XVIII, dado que el pergamino permite un tipo de encuadernación abierta que no tiene que ver con nuestros modernos conceptos de encuadernación editorial.

Un estudio y una empresa editorial de esta naturaleza tenían un doble objetivo, ya que miraba tanto a los mejores autores de la Antigüedad como a los grandes autores españoles de los siglos XV y XVI. Cabe preguntarse si hay una manera mejor de aunar ambos grupos, los autores latinos y los españoles, que estudiando las traducciones que los segundos habían hecho de los primeros a la lengua castellana, con el consiguiente enriquecimiento tanto de la lengua como de la propia literatura patria[49]. Este planteamiento ofrece una nueva perspectiva acerca de la relación entre un autor como Virgilio y la literatura española, alejado de tópicos como el de si Lucano era superior a Virgilio[50]. Ya he apuntado que la relación entre la literatura española y la latina se veía dominada por el espinoso asunto de la literatura hispano-latina, que se suponía parte integrante de la primera. Ello llevaba a la ponderación de los llamados autores hispano-latinos, considerados como autores "españoles".

El asunto en sí nos lleva a la cuestión tópica con la que comenzaba este capítulo, es decir, si fueron éstos los que llevaron la decadencia a las letras. Mayans cambia decididamente el planteamiento de la relación entre la literatura española y la latina tomando a Virgilio como el mejor de los poetas latinos

[49] Lo mismo cabe decir de la *Vida de Terencio*, publicada como prefacio a la traducción castellana que en el siglo XVI Pedro Simón Abril preparó de las seis comedias latinas y que el gran editor valenciano Benito Monfort editó en 1762.

[50] Pérez Magallón señala que Mayans no entra en polémicas de este tipo, sino que "simplemente escribe la *Vida de Virgilio*" para afirmar que éste es el "auténtico príncipe de los poetas latinos" (Pérez Magallón 1994, p. 39).

y relacionándolo con la literatura española a partir de las traducciones hechas de su obra por parte de los mejores autores, que vienen a coincidir, como ya apunté, con los de los siglos XV y XVI.

En resumidas cuentas, Mayans reconstruye la historia de las mejores traducciones de Virgilio al español desde el punto de vista de una tradición fundamentada con sentido crítico. Sin riesgo a exageraciones, queda constatada la importancia específica de Mayans para el desarrollo de un estudio relativo a la tradición clásica hispana centrada en los siglos XV y XVI. Esta tradición literaria está, además, relacionada con una incipiente historiografía literaria. A este respecto, considero que el texto no demasiado conocido de Juan Antonio Mayans que abre la segunda edición (1795) de la *Vida de Virgilio* publicada por su hermano Gregorio varios años antes es absolutamente revelador por la síntesis que hace de las ideas aquí expuestas:

> Los siglos décimo quinto, y décimo sexto han sido los mas floridos en virtud, letras y armas de la Nación Española; pero como los sucesos del mundo estan en un continuo trasiego, se siguió algún descaecimiento, procedido en gran parte de no conocer el precio de las cosas proprias, y estimar sin discernimiento las ajenas. De donde ha nacido, que se han hecho raras muchas obras nuestras, que debieran andar en manos de todos, y servir de modelos, para escribir con solidez, y elegancia. Nuestra Nación sería indubitablemente mas sabia, y nuestro lenguaje tendría toda la majestad, y armonía, que le son proprias, si los excelentes escritos de nuestros antepasados fueran mas leídos: porque demás de la gran doctrina, que en sí contienen, y con que se han enriquecido los estranjeros; nos enseñarían tambien a meditar, y ser originales, y como si fueran nativos los nuevos, y sólidos pensamientos que en ellos encontramos. Por eso son muy beneméritos de la Patria, y dignísimos de todo elogio los que se dedican a reimprimir, y hacer comunes tales obras. [...] Para contribuir yo de algun modo al deseo de V. E. de conservar el esplendor del lenguage que tanto ennoblece a nuestra Nación, y hacer familiar a la juventud estudiosa el Poeta Romano, he pensado repetir la Edición que veinte años atrás dio a la luz pública mi hermano. Merecen elogio

particular cada una de las traduciones que aquí se imprimen; mas entre todas se distinguen las que hizo en prossa Fray Luis de León, por no haber escrito, que contenga tantos, tan proprios, y elegantes modismos de nuestro Idioma, enseñando al mismo tiempo las correspondencias Latinas, bien difíciles de atinar [...] (Mayans 1795)

En este texto, que no deja de ser un verdadero ideario, cabe ñalar, entre otras cosas, la valoración que se hace de la tradión literaria hispana de los siglos XV y XVI como vehículo de ıriquecimiento de los propios extranjeros. Hay en el texto un aro orgullo patrio, muy propio del XVIII, que en nada debe ɔnfundirse con lo nacional o nacionalista, algo ya propio del glo siguiente. A este respecto, no hay rastro alguno de la ıanida y tópica cuestión de la literatura hispanorromana, que ıego se transformará en el casticismo que inaugura el siglo X con un Séneca convertido en esencia de lo español.

Tales fundamentos ideológicos constituyen, en definitiva, el ermen de lo que con el tiempo dará lugar tanto al estudio de ι historia de la literatura española como, algo más tarde, al e la propia tradición clásica. Ahora estamos en condiciones de dentrarnos en el nacimiento consciente de ésta.

2.3. Primera etapa (1872): de la "tradición" a la "tradición clásica"

"Ningún poeta ni artista adquiere su sentido completo aisladamente."

T.S. Eliot

Como hemos visto en el capítulo anterior, la tradición clásica en calidad de tal disciplina va a nutrirse de tres aspectos fundamentales, heredados del siglo XVIII:

–La poética y la retórica
–La bibliografía y la historia literaria
–La traducción y la edición retrospectiva

A medida que el siglo XIX vaya derivando al nuevo discurso de la historia de las literaturas nacionales, cederán su terreno en el mundo académico la poética y la retórica, que no dejan de ser visiones atemporales y universales del hecho literario. Pensemos, sin ir más lejos, que a ambas etiquetas jamás se añaden gentilicios nacionales, como ocurre cuando hablamos de "historia de la literatura española", por ejemplo. Como mucho, se habla de "poética y retórica clásicas", pero jamás de "poética española", por ejemplo. De esta forma, lo que predominó a lo largo del nuevo siglo XIX fueron los estudios bibliográficos e históricos, ahora aliados a un nuevo modelo de ciencia que conocemos, desde Auguste Comte, como "positivismo". Asimismo, fue creciendo el interés histórico por las antiguas traducciones de los clásicos al tiempo que nacían nuevas empresas traductoras. Desde este punto de vista, las compilaciones de Menéndez Pelayo, especialmente la *Bibliografía hispano-latina*

clásica y la *Biblioteca de traductores españoles* (ésta segunda, en particular, heredera consciente del *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* de Juan Antonio Pellicer), son verdaderos representantes de las tendencias científicas que van a configurar, ya en el decenio de los años setenta del siglo XIX, la nueva disciplina que conocemos con el nombre de tradición clásica.

A la hora de establecer el nacimiento de la disciplina, designada finalmente con su nombre más común, ya he referido (1.5.) que la primera formulación de la "tradición clásica" como tal, según ha visto Gabriel Laguna (Laguna Mariscal 2004), data de 1872 y se debe al erudito italiano Domenico Comparetti en su libro *Virgilio nel medio evo*:

> [...] Virgilio il sommo rappresentante dell'antica tradizione classica. (Comparetti 1872 I, p. 128)

Hasta ese momento, el uso del término "tradición", o del mero adjetivo "tradicional", bastaba por sí mismo para referirse a la tradición culta por excelencia, la grecolatina, pero terminó por requerirse la especificación del adjetivo "clásica". Algo estaba ocurriendo en la cultura europea y, muy en particular, en el hecho de que fuera cobrando cada vez más auge una nueva forma de tradición generada por la estética romántica de comienzos del siglo XIX: la popular o folclórica. No en vano, el mismo Comparetti establece una clara dicotomía entre la tradición literaria, de carácter culto, y la leyenda, de naturaleza popular, por lo que se ve obligado a recurrir al adjetivo "clásica" (combinado con "antigua") para delimitar la tradición que hasta ese momento era "la tradición" por antonomasia. Observa Laguna Mariscal que Comparetti considera la "tradición clásica" como "el legado literario grecolatino, pagano, tal como se transmitió en la Edad Media", de forma que puede apreciarse perfectamente una idea de continuidad histórica afín al mismo sentido etimológico de la palabra "tradición", entendida como "transmisión" (1.6.).

Por su parte, el término "clásico" había tenido que sufrir una particular evolución semántica de la que ya he hablado en la primera parte de este libro (1.2.-1.5.). Para que pudiera acuñarse la juntura "tradición clásica" había sido precisa primero la configuración de la etiqueta "lettere classiche", que también utiliza Comparetti (Comparetti 1872 I, p. X *et passim*). De hecho, como tuvimos ocasión de ver, el adjetivo "clásico" ya había sufrido en el paso que va del siglo XVIII al XIX un gran cambio semántico. Aunque parezca sorprendente, la especificidad de lo "clásico" para referirse por antonomasia a lo "grecolatino" es ya propia del siglo XIX (García-Jurado 2007a, pp. 169-174). De esta forma, el estudio de la tradición clásica ha de entenderse como aquel que abarca de manera exclusiva el legado grecolatino, si bien esto no es óbice para que, desde las perspectivas de los nuevos estudios llamados "poscoloniales", comiencen a aflorar nuevas "tradiciones clásicas" no grecolatinas, como podremos ver más tarde (3.5.).

En lo que a España respecta, es Menéndez Pelayo, como ya he apuntado más arriba (1.5.), el primero en usar la nueva juntura dentro de su *Historia de los heterodoxos españoles*, entre 1880 y 1881 (García-Jurado 2012a):

> Tuvo que venir la férrea y bienhechora mano del Santo Oficio a destruir en el siglo XVI estos resabios de paganismo [...] ¡Tanta fuerza tuvo en los pueblos latinos la Tradición clásica, que algunos suponen destruida y cortada en los tiempos medios! (Menéndez Pelayo 1946-48 II, p. 429)

Coherente con el sentido restrictivo que ya tiene en ese momento el adjetivo "clásico", vemos cómo Menéndez Pelayo equipara en este texto "tradición clásica" a "paganismo", aunque no de una manera peyorativa. Asimismo, un poco antes, durante el decenio de los años setenta, Menéndez Pelayo había iniciado algunas de sus magnas empresas de recopilación bibliográfica, tales como su ya citado *Horacio en España* o la redacción de las fichas para su *Bibliografía hispano-latina clásica*,

de la que sólo pudo publicar en vida un único volumen el año de 1902. En la "Advertencia preliminar" a esta obra es donde tenemos la suerte de encontrar definido el objeto de la "tradición clásica", aunque esta expresión no aparezca ahora referida explícitamente:

> El trabajo que logra hoy hospitalaria acogida en la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, ha sido para mí grata ocupación de muchos años y descanso de más graves estudios. Antes de salir de las aulas universitarias, en 1873, formé el proyecto de una *Biblioteca de Traductores Españoles*, ampliando y continuando el meritorio ensayo de D. Juan Antonio Pellicer. Después concebí un plan más vasto, y los traductores vinieron a quedar como una parte, acaso secundaria, de la obra que imaginé con temeridad juvenil. Tal como se presenta al público en esta primera parte consagrada a la literatura latina, comprende la historia de cada uno de los clásicos en España, las vicisitudes de su fortuna entre nosotros, el trabajo de nuestros humanistas sobre cada uno de los textos, las imitaciones y reminiscencias que en nuestra literatura pueden encontrarse. [...] Sea cual fuere el destino que las aguarda, siempre tendrán para mí el recuerdo de las horas gratísimas que pasé leyendo los clásicos latinos y comparándolos con los castellanos o viceversa. (Menéndez Pelayo 1902, p. 5)

Como puede leerse, el proyecto de una bibliografía hispano-latina clásica, nació en 1873, y me permito recordar que Comparetti había publicado su libro tan sólo un año antes. Según Menéndez Pelayo, la "tradición clásica", aplicada al caso español, es "la historia de cada uno de los clásicos en España" desde el punto de vista no sólo de su traducción, sino de la labor filológica y literaria ("influencias y reminiscencias"). La novedosa disciplina nace al calor de los nuevos planteamientos historicistas, concebida como el estudio metódico de la fortuna de los autores grecolatinos en las modernas literaturas europeas. De esta forma, queda claro que el objeto de estudio de la tradición clásica está en la actividad literaria y filológica (debe hacerse notar que no hay referencia alguna a las actividades

artísticas, ni mucho menos a las relaciones entre literatura y arte en general), y que la comparación se establece entre los "clásicos latinos" y los autores "de nuestra literatura". Conviene señalar, asimismo, que los autores clásicos se conciben de manera independiente, es decir, como si cada uno de ellos constituyera un objeto de estudio en sí mismo. Desde esta perspectiva tan analítica se entiende que la suma de tales historias individuales ($h_1 \ldots h_x$) termine dando lugar a la historia completa (H_c):

$$h_1 + h_2 + h_3 + \ldots + h_x = H_c$$

Como luego veremos (2.4.), será Highet quien rompa con este discurso atomizado cuando configure el relato de la tradición clásica en clave de historia literaria continua y no de diccionario o bibliografía[51]. La exposición de Menéndez Pelayo no deja de reflejar también una visión concreta del propio objeto de estudio, donde no cuenta tanto la posición relativa que cada autor ocupa dentro de un todo como su carácter intrínseco e independiente. El trabajo, así planteado, aísla o posterga la posible relación conjunta de los autores a un estricto binarismo ("autor antiguo en un autor moderno"), atomizando, por tanto, la investigación. De esta forma, los autores antiguos se consideran como una "fuente" que hay que rastrear en los modernos (dado que aquellos están, literalmente, "en" estos), como si de un estudio arqueológico se tratara.

Leamos un ejemplo significativo que pueda ilustrar lo expuesto hasta aquí. Para ello, resulta perfecto el bellísimo e irrepetible final de la égloga primera de Garcilaso:

> [...] la sombra se veía
> venir corriendo apriesa
> ya por la falda espesa del altísimo monte.

[51] Las historias literarias (recuérdese las bibliotecas de Nicolás Antonio) se presentan inicialmente como bibliografías analíticas, hasta que adquieren una forma de relato (por ejemplo, en Juan Andrés).

Estos versos, en teoría, contendrían ejemplarmente el último verso de la bucólica primera de Virgilio:

> *maioresque cadunt altis de montibus umbrae* (Verg. *Ecl.* 1.83)

Fray Luis, tan admirado por Gregorio Mayans (2.2.) traduce tal verso con la maestría que le es propia:

> [...] y ya las sombras caen de las montañas
> más largas y convidan al sosiego.

La investigación positiva debería rastrear, de manera consecuente a sus principios, "dónde está" el verso virgiliano tras las palabras de Garcilaso o de Fray Luis, en un ejercicio, sobre todo, retrospectivo que valore la fidelidad a la fuente. La única relación posible entre unos y otros autores, según lo deja también diáfano el propio Menéndez Pelayo, sería la de "imitación" (la misma *imitatio* que consideraba Mayans en sus estudios virgilianos) o "reminiscencia" (otra forma de hablar de los "ecos" tan propios de la metáfora de la inmortalidad [1.1.]). Según esto, los autores antiguos "influirían", sin más, en los modernos, imprimiendo su huella, y el cometido de la tradición clásica consistiría, básicamente, en rastrear tales influencias, materializadas como fuentes. Sin embargo, cuando acudimos a un poeta del siglo XX, como Borges, los elementos que nos permiten recordar el final de la primera bucólica de Virgilio ya no están exactamente dentro de los parámetros de la imitación o la mera reminiscencia. Gracias a una consideración conjunta de toda su obra poética, y partiendo de su aprendizaje de la primera bucólica virgiliana en la ciudad de Ginebra, he logrado adivinar, dentro de la temprana obra poética *Fervor de Buenos Aires* (1923), la transfiguración del verso latino en algo "esencialmente" distinto, por ejemplo, en el poema "Rosas" (García-Jurado 2015a, pp. 13-14):

La imagen del tirano
abarrotó el instante,
no clara como un mármol en la tarde,
sino grande y umbría
cómo la *sombra* de una *montaña remota.*
(Borges 1989 I, p. 28)

Borges no está describiendo, ciertamente, un paisaje a imitación de Virgilio, sino utilizando una tácita imagen virgiliana para convertirla en el segundo término de una comparación de algo tan inesperado como es la sombra de un tirano. Vuelvo a insistir en que si no tuviéramos una visión global de la poesía de Borges, de sus recurrencias y variaciones, este rasgo virgiliano sería en sí mismo casi irreconocible. Por otra parte, la recontextualización es total y, por lo tanto, la reminiscencia ya no tiene las mismas funciones que veíamos en su contexto originario.

Regreso al texto de Menéndez Pelayo para analizar otro de los términos clave que utiliza: "comparación". Como ya he tenido ocasión de referir más arriba (1.5.), el comparatismo de la época participa del mismo método formulable como "A en B" que la propia tradición clásica (Vega y Carbonell 1998, pp. 47-48). Asimismo, este modelo comparatista contempla de manera exclusiva una relación genética entre los textos, por lo que la tradición clásica no diferiría inicialmente de la literatura comparada más que en su objeto de estudio (la especificidad de partir de los clásicos grecolatinos). La búsqueda de fuentes se entendió, por tanto, como "el método" por antonomasia, de modo que aquello que no cabía en la categoría causal de fuente literaria debía ser necesariamente algo distinto, y era relegado al proceloso océano de la coincidencia causal. La persistencia en el estudio de las fuentes suscitó que, no sin humor, Pedro Salinas formulara en 1947 la irónica expresión de "crítica hidráulica" para referirse a este tipo de estudios (Salinas 1974, p. 103).

La obra de Menéndez Pelayo, especialmente sus compilaciones bibliográficas, son fundamentales y verdaderos puntos

de partida para el posterior desarrollo de los estudios hispanos sobre tradición clásica de la segunda mitad del siglo XX. De manera más inmediata, la huella directa de tales estudios la encarnan su discípulo Adolfo Bonilla San Martín, con obras como la dedicada al cuento de Eros y Psique (Bonilla San Martín 1908), y el norteamericano Rudolph Schevill, buen amigo y colaborador de Bonilla, que nos ha dejado monografías como "Ovide and the Renascence in Spain" (Schevill 1913), dedicada a la memoria de Menéndez Pelayo.

Por lo demás, la afinidad entre la tradición clásica y el comparatismo literario estuvo vigente hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo, durante la segunda mitad de esta centuria la literatura comparada evolucionó profundamente y cambió sus propios paradigmas. Conocida y muy representativa es la formulación que René Étiemble hizo en 1963 para combatir el viejo comparatismo de las fuentes: "Comparaison n'est pas raison" (Vega y Carbonell 1998, pp. 75-76). Desde unas circunstancias personales y profesionales concretas, Étiemble sentaba el principio, acaso paradójico, de que el tradicional criterio del comparatismo entre literaturas europeas ya no era suficiente, dado que para un verdadero empeño universalista había que mirar hacia literaturas tales como la japonesa o la rusa[52].

Sin embargo, ya desde comienzos del siglo XX, en la crítica idealista de Benedetto Croce y en el mundo anglosajón había comenzado una interesante tendencia hacia posturas más estéticas y menos arqueológicas con respecto al propio concepto de tradición. En este sentido, el poeta y crítico T.S. Eliot había publicado en 1921 un ensayo fundamental titulado "La tradición y el talento individual" ("Tradition and the individual talent"), donde abogaba por una visión conjunta de los hechos literarios y por un cambio de perspectiva, de forma que la tradición pudiera ir, para nuestra sorpresa, no necesariamente desde el autor más antiguo, sino desde el último y en sentido inverso. Lo más inquietante de este planteamiento viene dado

[52] Puede encontrarse un buen estado de la cuestión en Villanueva 1985.

por el hecho de que el último autor en llegar puede ser capaz de alterar el orden ya establecido:

> Ningún poeta ni artista adquiere su sentido completo aisladamente. Su significado y su reconocimiento no es otro que el reconocimiento de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede juzgar en solitario, hay que situarlo, merced al contraste y la comparación, entre los muertos. Formulo este aserto como un principio de crítica estética y no meramente histórica. La dependencia que conformará, a la que se adscribirá, no tiene un único sentido; lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte es algo que afecta de manera simultánea a todas las obras de arte que la preceden. Los monumentos existentes configuran un orden ideal entre ellos que resulta alterado por la inserción en ese conjunto de una obra nueva (nos referimos a la que sea realmente novedosa). El orden existente está completo antes de que la nueva obra llegue; sin embargo, para que persista el equilibrio tras la llegada de la novedad, todo ese orden existente debe alterarse siquiera un poco; de esta forma se reajustan las relaciones, proporciones y valores de cada obra de arte con respecto al conjunto; y ésta no es otra que la conformidad entre lo viejo y lo nuevo. Cualquiera que ratifique esta idea del orden, de la configuración de la literatura europea, de la inglesa, no encontrará ilógico que el pasado deba ser alterado por el presente tanto como el presente viene influido, asimismo, por el pasado. Y el poeta que esté al tanto de esto será consciente de sus grandes dificultades y responsabilidades. (T.S. Eliot 1951, p. 15. trad. de F. García-Jurado)

Tales asertos nos permiten apreciar dos ideas que aparecen muy bien entrelazadas:

–De una parte, la consideración de la literatura como un sutil conjunto en equilibrio, es decir, como un sistema donde lo antiguo y lo moderno conviven de manera simultánea o sincrónica.

–De otra, la posibilidad de alterar ese propio "sistema de la tradición" desde el presente, modificando, pues, nuestra visión de los autores precedentes.

Este planteamiento donde se considera la imposibilidad de valorar a un autor en solitario tiene consecuencias insospechadas, pues deja la puerta abierta a que aceptemos que un autor moderno sea capaz de alterar nuestra mirada sobre uno antiguo. Desde esta inusitada y provocadora perspectiva, Jorge Luis Borges desarrolló en su libro *Otras inquisiciones* (1952) su no menos singular teoría de la tradición concebida de manera inversa en el breve ensayo titulado "Kafka y sus precursores". El párrafo final de este pequeño ensayo resulta clave para entender la propuesta:

> Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de Betrachtung es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (Borges 1989 I, pp. 88-90)

Borges (sin perder de vista a T.S. Eliot) plantea, en definitiva, la inquietante posibilidad de romper con la noción causal de la tradición literaria, es decir, con la idea de que el autor "B" se parece a "A" porque "A" ha influido en "B". De manera significativa, el autor posterior en el tiempo puede hacer posible que autores anteriores resalten como tales, gracias a sutiles parecidos que serían invisibles en caso de que el autor posterior no hubiese existido.

Este planteamiento suscita inquietantes interrogantes. Pongamos un ejemplo: es admisible que un estudioso quiera buscar ecos de Virgilio en Antonio Machado (y que son perfectamente rastreables, por cierto [García-Jurado 2015b]). Ahora bien, ¿cabría buscar, inversamente, el Virgilio que nos recuerda a Machado? Un lector puede recordar de manera inconsciente a Machado cuando, leyendo la *Eneida*, ve cómo un olmo encarna el fin de Troya al caer derribado estrepitosamente (Virg. *Aen.* 2.624-631). Por su parte, cuando los críticos califican a Catulo o Propercio de "poetas modernos" no dejan de verlos desde una estética retrospectiva y ajena a ellos. De esta forma, también es posible que un escritor moderno elija a autores anteriores como sus precursores y cree de esta forma su propia tradición. La tradición, en este sentido, no tendría que ser necesariamente genética ni causal, pues estaría basada en reminiscencias que responden a razones bien distintas. De esta forma, la tradición no sería puramente defectiva ni tendría un único sentido lineal desde el pasado al presente, dado que el presente podría alterar esa misma tradición al recrearla[53].

Así las cosas, llama la atención que tanto T.S. Eliot como Borges coincidan en una visión de la literatura basada en múltiples relaciones entre autores de la que participaría igualmente la propia tradición. El propio concepto de recepción, así como la intertextualidad, dos de los paradigmas que consideraremos más adelante (3.2. y 3.3.), ya están aquí contemplados de manera consciente. Asimismo, hay una interesante y productiva tensión entre la idea del autor como ser individual y el valor de lo compartido por los escritores de una generación dada.

[53] Eduardo Pellejero nos ofrece un buen estudio sobre el concepto de precursor y una concepción no historiográfica de la historia de la literatura (Pellejero 2002). Por su parte, Cristian Crusat ha estudiado el microgénero de las "vidas imaginarias" de Marcel Schwob como ejemplo de tradición en sentido inverso, vista desde autores como Borges y Alfonso Reyes, que convierten al francés en consciente precursor. Roberto Bolaño viene a representar, con sus historias no académicas de la literatura, la culminación del microgénero (Crusat 2015).

Dentro de un ámbito más formalmente académico, pero también ligado al mundo de la poética, destaca en los años 20 una obra del helenista Gilbert Murray, uno de los maestros que Highet tendrá en la Universidad de Oxford. Me refiero a su obra titulada *The Classical Tradition in poetry* (Murray 1927), cuyo prefacio ya he tenido ocasión de comentar en la primera parte (1.6.). En esta obra se recogen las conferencias que inauguraron las prestigiosas "Charles Eliot Norton Lectures on Poetry" que desde 1927 se siguen dictando en la Universidad de Harvard. Especialmente interesante es la primera de las conferencias, titulada "Qué se entiende por tradición" ("What is meant by Tradition"), donde, a partir de un gráfico ejemplo tomado de la propia tierra de origen de Murray, Australia, el gran filólogo formula dos maneras de concebir la "tradición" (Murray 1927, p. 5), a saber:

–Como algo inconsciente, similar a una convención que se asume de manera imperceptible

–Como una forma de ideal, donde sí se ve la voluntad clara de adoptar un tipo determinado de tradición, por ajena y lejana que ésta sea

Apunta Murray que, frente a sus orígenes anglosajones, la literatura inglesa ha adoptado la tradición clásica grecolatina como un ideal literario que puede reconocerse en autores de la talla de John Milton, si bien no deja de haber elementos inconscientes de esa propia tradición más difíciles de detectar, algo que también es perceptible en un autor que se considera tan diferente de Milton como el propio William Shakespeare (Murray 1927, p. 26). La indagación en el propio origen de la poesía, según nos propone Murray, puede ayudarnos a aclarar este enigma que discurre entre un ámbito perceptible de la tradición clásica y otro inconsciente (Murray 1927, p. 27). Es muy pertinente hacer notar cómo los conceptos de "influencia" y "convención" subyacen bajo estas líneas, y que tales

conceptos configuran una interesante dicotomía a la hora de estudiar la propia naturaleza de la tradición, como veremos más adelante en Claudio Guillén.

Resulta inevitable que nos preguntemos acerca de cuánto pudo aportar esta obra de Murray a la futura monografía de Highet. Un análisis somero me induce a pensar que no demasiado. En realidad, tanto los propósitos de una y otra obra como las épocas en que se conciben son bien distintos. Murray respondía al encargo para una cátedra de poética, por lo que articula una serie de reflexiones acerca de la relación dada entre la propia poética y la tradición clásica.

No quisiera, sin embargo, pasar por alto otra contribución de Murray a la tradición clásica, acaso más comprometida desde el punto de vista político. Ya no estamos en 1927, dos años antes de la crisis del 29, sino en el convulso decenio de los años 30. En el año de 1933 tiene lugar la publicación de una obra póstuma escrita por un notable escritor italiano, Lauro de Bosis, un joven que había enviado al venerable profesor Murray algunas de sus traducciones de Sófocles y Esquilo. Fruto de este conocimiento y pasión por la literatura antigua, de Bosis crea una moderna tragedia griega que se termina traduciendo y publicando en Estados Unidos e Inglaterra: *Icaro, with a translation from the Italian by Ruth Draper and a Preface by Gilbert Murray* (Bosis 1933). Por su cercanía en el tiempo y su temática, esta obra guarda concomitancias nada menos que con la Suite Vollard de Pablo Picasso. Tanto en la obra de Picasso, como en la tragedia Ícaro aparecen sendos minotauros, bien distintos en cada caso, aunque igualmente terribles y complejos. El minotauro de Picasso ha sido sobradamente estudiado en calidad de *alter ego* del pintor. Sin embargo, el otro minotauro, el de la tragedia *Ícaro*, es una transposición del dictador Mussolini, mientras que Ícaro se convierte en todo un sueño de libertad, un nuevo Prometeo, pero también en un inusitado poeta[54]. Así lo vemos cuando, en el segundo acto

[54] La obra presenta una serie de licencias significativas con respecto al

de la obra, Fedra, hija de Minos y Pasífae, pregunta a Ícaro qué composición ha preparado para el certamen en honor a Prometeo:

FEDRA

Mañana, aedo Ícaro, es el certamen
de Prometeo. Minos te pregunta
si para celebrar el día del Titán
tienes preparado el himno y si quieres ser el primero
en abrir la carrera en honor a Prometeo.

ÍCARO

Hija
del rey del Mar, para el día de Prometeo
Ícaro elevará un himno más alado
que un canto, no de sílabas resonantes,
mas hecho del batir de alas y de tal ardor
que se llevará del mundo a quien lo cante,
y en honor del Titán elevará
no la llama humeante de las antorchas,
sino el divino fuego que en el corazón
del hombre brilla y que Prometeo enciende.
Mañana, Fedra, esta llama llevaré
desde la tierra al cielo.
(Bosis 1933, pp. 88-89. Trad. de F. García-Jurado)

Llama la atención la representación que se hace de Ícaro como poeta o aedo, pero no en calidad de mero autor de palabras, sino como poeta del batir de alas que representan el ansia de volar. En definitiva, Lauro de Bosis, amigo del dramaturgo y novelista Thornton Wilder, fue un destacado autor antifascista que eligió el lenguaje clásico para desarrollar una poderosa defensa de la libertad.

---

mito clásico, como señala Niall Rudd: "The Work, which recalls the form of a Greek tragedy, contains a number of original variations. Icarus' flight, for instance, is a solo effort, and his fall is described in a messenger-type speech." (Rudd 1990, pp. 51-52).

2.4. Segunda etapa (1949): la "tradición clásica" como relato político

> "[...] su inventario marca estrictamente el rastro de la inercia espiritual de Europa, no de su unidad creadora."
>
> Lida de Malkiel

Las teorías referidas en el capítulo anterior acerca del carácter global de la literatura y la posibilidad de alterar el orden pasado también desde el presente han convivido de diferente manera con el discurso oficial y defectivo de la tradición clásica ("A en B"). La nueva etapa, que considero como de consolidación, viene definida, ante todo, por una obra monumental titulada *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Como ya sabemos, fue escrita y publicada en 1949 por Gilbert Highet, profesor en la neoyorquina Universidad de Columbia desde 1938. La obra se tradujo al español por Margit Frenk y Antonio Alatorre en 1954 para el Fondo de Cultura Económica, editorial tan ligada al ilustre Colegio de México.

Como ha revisado Laguna Mariscal tanto en su trabajo sobre el origen de la expresión (Laguna Mariscal 2004) como en su cuaderno de bitácora[55], Highet se inspiró en Domenico Comparetti, hecho que asegura cierta continuidad o tradición académica entre uno y otro. Highet, al igual que Murray, tampoco está alejado de presupuestos políticos, si bien ahora

[55] Gabriel Laguna, blog de Tradición clásica, en la dirección electrónica siguiente (consultada el 10 de mayo de 2015): http://tradicionclasica.blogspot.com.es/2004/12/origin-of-classical-tradition-label.html.

ya más propios de la posguerra. Al cabo de los años, y a pesar de las duras críticas que recibió (en especial las de María Rosa Lida), estamos ante una obra que debe ser considerada como un verdadero hito historiográfico. El libro, a su vez, asienta la idea de que la tradición clásica es un poderoso factor que ejerce sus "influencias" en la literatura occidental. Si leemos el título de la obra de manera retrospectiva, podemos encontrar en él el germen de dos líneas de trabajo que, tiempo más tarde, irán modificando los paradigmas de los propios estudios de tradición:

–De un lado, y comenzando por la última expresión, el término "Western Literature" dará lugar, desde su contrapunto conceptual, a los "East-West Studies" o a los estudios poscoloniales, que constituyen uno de los paradigmas más influyentes del nuevo comparatismo, como veremos más adelante (3.5.). Highet sería, desde las nuevas perspectivas, un autor "eurocéntrico" y desdeñoso de otras tradiciones culturales, como la oriental, sobre todo cuando critica que se haya confundido a menudo el helenismo con el orientalismo[56].

–Por otra parte, encontraremos la reflexión acerca de las "influences" (1.1.) en autores como Harold Bloom, el todopoderoso crítico literario de la Universidad de Yale, que compone, inspirado en la teoría de los precursores de Eliot, su conocido ensayo titulado *La angustia de la(s) influencia(s)* (*The anxiety of influence*), publicado en 1973 (Bloom 1997) y al que luego volveré (3.2.). Si bien Highet habla de influencia no debe pensarse que lo hace exclusivamente desde la estricta "crítica hidráulica" ironizada por Salinas.

En definitiva, es posible estudiar la relación entre las literaturas antiguas y modernas desde presupuestos donde los autores modernos no son ya depositarios pasivos de un legado,

[56] "Beautiful poetry, beautiful dreaming: especially in a Victorian world of heavy clothes and cumbrous conventions. But the theory from which it flowed did in fact credit the Greeks with far more cosmopolitan cities like Alexandria. Sometimes it distorted the facts of history by confusing Hellenism with Orientalism." (Highet 1949, p. 457).

sino parte de un proceso donde representan también un papel activo a la hora de reencontrarse con los antiguos, dada su capacidad para reinterpretarlos y volver a relatar la literatura grecolatina desde sus nuevas perspectivas históricas.

Al margen de los propios méritos o defectos del libro de Highet, hay que admitir que una de sus grandes contribuciones ha sido la divulgación y extensión de la etiqueta "Classical Tradition" o "tradición clásica" para referirnos a los estudios sobre la influencia de la literatura grecolatina en occidente. No olvidemos que se trata de una obra publicada al comienzo de la posguerra y que en ella se hace la defensa a ultranza de una "tradición clásica" que comienza a verse amenazada por otras nuevas tradiciones. Si, en el caso de Comparetti, las nuevas tradiciones eran las populares y las modernas, en el caso de Highet se trata ya de las no occidentales.

Desde 1872, cuando Comparetti utilizó por primera vez la juntura "tradición clásica", hasta 1949, cuando Highet la universaliza, han pasado más de 70 años, tiempo más que suficiente para que la etiqueta resulte ya reconocible, cuando menos en los círculos académicos. Highet contribuye, por tanto, a la consolidación definitiva de la expresión frente a otras alternativas terminológicas ya revisadas (1.1.), como las de "herencia", "pervivencia" o "influencia" (no ha ocurrido lo mismo con el término "recepción", como veremos [3.2.]) y asienta las bases metodológicas implícitas de la disciplina. El modelo de estudio de Highet puede resumirse esquemáticamente como sigue:

a) Mayor peso del punto de vista de la "influencia" sobre el de la "recepción", si bien no debe confundirse la "influencia" con la mera búsqueda de fuentes, cuyo método critica expresamente el propio Highet.

b) Visión histórica de la tradición clásica, expuesta por períodos y géneros. La mayor aportación de Highet ha sido la de crear una historia literaria propia para relatar la tradición clásica. Highet podía haber elegido entre un catálogo (Menéndez Pela-

yo) o una ordenación prestada de las historias de las literaturas griega y latina, pero opta por una periodización de la propia literatura occidental desde los llamados "tiempos oscuros" hasta los modernos. A este respecto, y como luego seguiremos viendo en manuales más recientes (2.6.), hay que señalar el uso que hace de las nomenclaturas artísticas del tipo "Renacimiento" y "Barroco", frente a otras posibles más asépticas como "siglo XVI" y "XVII".

c) Uso restrictivo del sentido de la tradición clásica, de la misma forma que lo hemos visto en Menéndez Pelayo, donde hay una atención exclusiva a la "literatura", frente a otras posibles manifestaciones como la pintura, la arquitectura o la escultura.

d) La literatura es concebida ya como una de las "bellas artes" y no en el sentido antiguo de *litterae*, o toda producción escrita. Esta idea también se transporta a la literatura antigua, donde, por ejemplo, Virgilio atrae una gran atención frente a autores técnicos, como Vitrubio.

e) Se relata la "batalla de los antiguos y los modernos" como un episodio clave para la historia de los clásicos en occidente. Asimismo, se contempla en el relato de la historia de la tradición clásica las aportaciones del moderno mundo académico ("A Century of Scholarship"). De esta forma, la propia filología clásica y la educación pasan a ser parte del relato de la misma tradición.

f) Se contempla de manera exclusiva la literatura occidental, donde se incluye la europea y la norteamericana. A este respecto, resulta de gran interés la inclusión de poetas tan cercanos al tiempo de Highet como T.S. Eliot o Ezra Pound, que son fundamentales para la tradición clásica, tanto desde el punto de vista de la teoría como de la creación literaria.

g) Sin embargo, este interés por lo occidental y lo europeo ofrece lagunas significativas con respecto a literaturas como la hispana. Ya hemos visto cómo la tradición clásica, incluso antes de llamarse de tal manera, viene motivada por presupuestos "patrióticos" y "nacionales". Es el caso de Mayans ante la polémica dieciochesca entre Virgilio y Lucano, que da lugar a la recopilación de las

> mejores traducciones de Virgilio en la lengua española (2.2.). Asimismo, Menéndez Pelayo se interesa por el incipiente estudio de la tradición en el contexto de la polémica de la ciencia en España, sin perder de vista, asimismo, la tradición clásica en Portugal y el nuevo mundo. Es cierto que el modelo de Highet intenta trascender el marco supranacional de la cultura de occidente, pero olvida, como bien apunta María Rosa Lida en la reseña que hizo del libro, la cultura hispana. En realidad, se trata de un "olvido" que vuelven a cometer manuales ya del siglo XXI (Silk *et alii* 2014). La causa va más allá del mero desconocimiento o desinterés y proviene de la arraigada idea que pervive en el mundo anglosajón, por influencia de Burckhardt, de que España es una "nación sin Renacimiento". (Gómez Moreno 2015)

Pocos años después de que Highet publicara su *Classical Tradition*, Robert Ralph Bolgar, profesor del King's College de la Universidad de Cambridge, da a las prensas su obra titulada *The Classical Heritage and its beneficiaries* (Bolgar 1954). Esta obra tiene unos intereses más amplios que la de Highet, dado que intenta trazar una historia no sólo literaria, sino cultural e intelectual del legado clásico (1.1.). El libro abarca de manera significativa el tramo histórico que transcurre desde la etapa carolingia hasta el Renacimiento propiamente dicho, de forma que se centra en los dos grandes paradigmas historiográficos ya señalados: el medieval (con el llamado "Renacimiento carolingio") y el renacentista (con el "Renacimiento" por antonomasia). La obra de Bolgar, por tanto, bascula entre los consabidos paradigmas de la Edad Media y el Renacimiento, con clara preferencia por lo medieval. Como bien apunta J. Tate en la reseña crítica que hace de la obra (Tate 1956), es significativo, por ejemplo, el desdén que el autor muestra por la escuela florentina de los neoplatónicos. Podría parecernos que estamos ante una actitud contestataria ante el insistente afán que otros muestran por privilegiar el Renacimiento, tan propia del Warburg Institute. No obstante, ya desde la primera página de las conferencias que integran otra de las obras de Bolgar, su compilación de estudios titulada *Classical Influences*

on European Culture A.D. 500-1500 (Bolgar 1971), puede verse la deuda intelectual contraída con el mismo Warburg Institute. Así lo vemos en las palabras de L.P. Wilkinson, que coorganizó con Bolgar tales jornadas:

> As soon as Lord Annan's proposal was accepted, Dr. Bolgar and I applied for help with a conference on classical influences, a subject in which we were both interested. Having taken this step, our first thought was to ask for advice and assistance from the Warburg Institute, and these were generously given by its Director, Professor E. H. Gombrich and its Librarian, Mr J. B. Trapp. (Bolgar 1971, p. V)

Asimismo, no es baladí el hecho de que la obra comience con una primera parte dedicada a los manuscritos latinos para tratar luego, ya en la segunda parte, de las lecturas de tales manuscritos. La transmisión textual en calidad de forma genuinamente hereditaria de la tradición clásica vuelve a mostrarse como una pieza clave en la construcción historiográfica de la tradición clásica como tal, ligada especialmente a la Edad Media. De esta forma, tanto Bolgar como su contemporáneo Curtius se muestran acérrimos defensores de la continuidad de la cultura occidental durante la Edad Media, pero ambos son también deudores de los planteamientos del Warburg Institute, cuyo fundador puso, no obstante, sus ojos en el Renacimiento.

Si bien ya me he referido ampliamente al problema de la relación de la tradición clásica con los dos grandes paradigmas historiográficos de la Edad Media y el Renacimiento al hablar de las obras de Curtius y de González Rolán (1.6.), conviene volver a Curtius para esquematizar cuál es el planteamiento básico a este respecto:

–Quienes defienden la tradición clásica en la Edad Media abogan por una continuidad cultural entre la Antigüedad y la Modernidad.

–Quienes identifican tradición clásica con el Renacimiento confirman la ruptura que implica el hecho de que las letras y las artes "renacieran" a finales de la Edad Media.

Así las cosas, merece la pena regresar ahora a Curtius para dedicar un poco más de atención a su obra de compilación titulada *Literatura europea y Edad Media latina* (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*), publicada en 1948[57], si bien los diferentes estudios que la componen habían venido forjándose desde tiempo atrás. El pensamiento de Curtius está, al igual que el de Bolgar, influido por la escuela de Warburg en lo que a la preocupación por la historia cultural se refiere (3.4.), y la Edad Media viene a representar, ante todo, el referido afán de continuidad histórica entre la Antigüedad latina y la moderna cultura occidental:

> En el caos espiritual de la época presente, se ha hecho necesario —y también posible— demostrar esa unidad de las tradiciones culturales de Occidente. Pero ello sólo puede realizarse partiendo de un punto de vista universal: y la latinidad nos ofrece justamente ese punto de vista. El latín fue la lengua cultural de los trece siglos que median entre Virgilio y Dante. Sin ese transfondo latino es imposible entender las literaturas vulgares de la Edad Media. (Curtius 1989, p. 10)

Este planteamiento nace como defensa de un humanismo inmanente que pretende explicar el tronco común de la cultura europea, incluida la alemana, frente al excluyente "sociologis-

[57] La traducción española, a cargo de los hispanistas Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (los mismos que tradujeron a Highet), apareció en 1955, también en el Fondo de Cultura Económica. Esta traducción fue publicada tras la aparición de la segunda edición alemana (1954), que el mismo Curtius envió a los traductores cuando ya tenían terminada su versión española. Asimismo, los traductores se sirvieron de la versión inglesa (1953) y de la propia reseña que María Rosa Lida había hecho de la primera edición alemana. Todo ello convierte esta versión española en un hito historiográfico en sí mismo y en una verdadera transferencia cultural.

mo" (en el sentido negativo que lo opone al "humanismo") de su contemporáneo Karl Mannheim (Curtius 1990), cuya posición ideológica era más acorde a los oscuros tiempos del nazismo imperante y se sentía, además, partidario de considerar la cultura alemana desde dentro. Joaquín Rubio Tovar nos recuerda tales circunstancias:

> Más allá de las antipatías personales, el enfrentamiento intelectual entre Curtius y Mannheim permite explicar alguna de las razones que llevaron al romanista a escribir LEEML. Curtius consideraba que el *sociologismo* (término por el que entendía la pretensión de la sociología de convertirse en una ciencia absoluta) traería consigo un empobrecimiento gravísimo de las disciplinas humanísticas. La sociología le parecía consecuencia de la politización de una sociedad que iba a quedar en adelante huérfana del espíritu. Curtius expresó su desacuerdo en distintos momentos, como en el tribunal que había de juzgar un trabajo del sociólogo (concretamente, un estudio sobre el pensamiento conservador) en la Universidad de Heidelberg. Mannheim sostenía que el pensamiento conservador se había fundamentado en la idea de continuidad como reacción a la amenaza de cambios sociales. (Rubio Tovar 1997, pp. 156-157)

Al margen ya de sus loables intenciones humanísticas, la obra de Curtius y su estudio de los lugares comunes o tópicos vinieron a suscitar una interesante polémica entre eruditos de la talla de María Rosa Lida y Dámaso Alonso. Al comienzo de este libro (1.1.) me referí a un artículo sorpendente y realmente jugoso de María Rosa Lida, publicado en la revista *Sur* de Buenos Aires, donde la autora reducía irónicamente toda la creatividad de Borges a una suerte de lugares comunes (Lida de Malkiel 1952). Ya en un contexto menos dado a las ironías, la reseña que la autora compuso sobre la obra de Curtius para *Romance Philology* criticaba, ante todo, el hecho de que el tópico no dejara de ser una forma de literatura inerte:

> La más importante consecuencia de esa escasa atención artística individual es la exaltación de la tópica, o catálogo histórico del

lugar común, a clave de la unidad de cultura europea [...]. Pues el lugar común en sí es lo inerte, lo muerto dentro de la transmisión literaria, que cobra valor cuando se lo recrea y diversifica, esto es, cuando deja de ser tópico: su inventario marca estrictamente el rastro de la inercia espiritual de Europa, no de su unidad creadora. (Lida de Malkiel 1975, p. 305)

Por su parte, Dámaso Alonso impartió en 1961 en la Sociedad Menéndez Pelayo una célebre conferencia que dos años más tarde aparecería impresa (primero publicada en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 39, 1963, pp. 5-27 y ya luego en una compilación [Alonso 1986]). En ella apuntaba, a propósito de la crítica sobre alguno de los lugares comunes estudiados por Curtius en su *Literatura europea y Edad Media*, que lo que no es "tradición" (entiéndase por "tradición" influencia e imitación de un modelo previo) es "poligénesis" (1.6.). De esta forma, muchos de los tópicos estudiados por Curtius como objetos de la tradición, por ejemplo, el supuesto "lugar común" de la llegada de la noche cuando se está escribiendo, podían repetirse en épocas y autores diferentes no tanto por tratarse de una herencia cultural como de una coincidencia en las circunstancias de los escritores. Sin ir más lejos, el así llamado tópico de la "falsa modestia" puede resultar un sentido acto de sinceridad, como nos expresa el propio Dámaso Alonso al comienzo de su alocución:

Es triste lo que nos ocurre a los que nos hemos dedicado a los estudios de estilística, especialmente si hemos leído las modernas teorías sobre los *tópoi*: que ya no podemos escribir.

Porque yo empezaba este ensayo expresando mi agradecimiento y mi confusión. Agradecimiento, por vuestra inmensa bondad; confusión, por la perfecta conciencia de la pequeñez de mis medios y mis resultados; hablo en el ambiente de un gigante de las letras españolas: entre los libros de D. Marcelino Menéndez Pelayo y junto a su casa. Yo imaginaba grande el temor, pero no sabía bien sus proporciones: a ambientes como éste sólo se puede llegar con alma anónima de estudioso peregrinante. ¿Quién puede

alzarse a osadías de maestro aquí? Así pensaba yo empezar, y aun algo de esto dije cuando vuestro ilustre Director y querido amigo mío me invitó a hablar aquí. Por casualidad había releído recientemente las páginas que Curtius le dedica a lo que él llama "Affektierte Bescheidenheit". Observa Curtius cuántas veces el orador emplea sus primeras palabras para lograr una disposición simpática y benévola en su auditorio. ¿Cómo lograrlo? Ante todo, presentándose de un modo modesto. Pero es necesario atraer la atención hacia esa modestia. Así la modestia se hace afectada. De aquí el título "Affektierte Bescheidenheit" que Curtius da al capitulillo en que habla de este *tópos*. A Curtius no se le pasa por la cabeza que el autor, el orador, hable movido por auténtica modestia, por auténtico temor ante su auditorio.

Yo, respetuoso con autor de tan merecida fama, ¿qué podría hacer aquí? Porque, según Curtius, en este momento no me queda sino una de estas dos posibilidades: o ser afectado, o parecer osado y orgulloso. (Alonso 1963, pp. 5-6)

Dámaso Alonso da por descontado un hecho, cuando menos, discutible: sólo hay dos posibilidades, la "tradición" o la "poligénesis". En todo caso, la polaridad entre "tradición" y "poligénesis" sigue apelando de manera silente a una concepción causal/casual de la tradición literaria y no contempla que pueda haber inquietantes estados intermedios entre una y otra. Tales estados intermedios están basados, sobre todo, en el juego de los intermediarios y los sistemas complejos que crea la propia dinámica de la cultura, en especial la moderna (así lo hemos visto en la primera parte de este libro [1.6.]). De esta manera, para muchos cultivadores de la tradición clásica como disciplina, el positivismo continúa siendo el planteamiento por antonomasia de tales estudios.

Asimismo, Dámaso Alonso está vinculado a uno de los libros fundamentales a la hora de referirnos a la herencia mitológica de la literatura española. No es posible recorrer la etapa de los años 50 del siglo XX sin hacer referencia a esta obra, que se encuentra a caballo entre la literatura hispánica y la tradición clásica. Nos referimos al polígrafo José María de Cossío y sus

Fábulas mitológicas en España (Cossío 1952)[58]. La obra, dedicada a un buen amigo del autor, el poeta Gerardo Diego, se abre con un bellísimo prólogo escrito por Dámaso Alonso (cuesta pensar que hubiera sido otro el prologista). El planteamiento de esta impresionante compilación intenta romper con el tópico del realismo de la literatura española, mostrando la permeabilidad que, desde el Renacimiento, sus poetas tuvieron para con los mitos de la Antigüedad[59]. El autor se centra básicamente, como hace ver con cierto reproche uno de sus reseñadores, Albert E. Sloman (Sloman 1954), en la literatura renacentista y barroca y, ya dentro de estas etapas, en la modalidad del poema narrativo. En realidad, este objeto de estudio tan restrictivo ha sido el constituyente de los estudios prototípicos sobre tradición clásica, con claro predominio de la imitación sobre la invención (el siglo XIX y el XX fueron incorporándose con esfuerzo, gracias a nuevos métodos que permitían romper los estrechos cauces de la *imitatio*). El autor, por lo demás, trasciende de la literatura a la pintura mitológica, centrándose al final de la dilatada obra en ciertos cuadros del Museo del Prado. En cualquier caso, los textos modernos son presentados como manifestaciones que contienen (odres nuevos) los viejos temas mitológicos (vino viejo), y así lo declara el autor en cierto momento:

> Me ha interesado en este estudio precisar las características de escuelas poéticas, la evolución de modas y estilos, y por ello no he intentado hacer una investigación sobre la evolución del carácter de los temas. Me he fijado en las formas más que en el contenido. (Cossío 1952, p. 610)

[58] Recuerdo que en 1993, gracias a un librero de viejo que había conseguido en Nueva York una partida de ejemplares jamás vendidos, logré hacerme con una primera edición de esta magna obra.

[59] Cuando escribo estas líneas no puedo evitar acordarme de que ciertos escritores contemporáneos a Cossío, como Joan Perucho o Álvaro Cunqueiro, estaban tratando de hacer algo parecido en la propia creación literaria moderna. El relato fantástico que cultivan estos autores tiene un poderoso componente erudito donde no faltan, naturalmente, elementos de la propia mitología y literatura clásica grecolatina.

Sin este libro fundamental no se explicaría el esplendor creciente que a partir del decenio de los años sesenta van a tener los estudios sobre tradición clásica y mitografía en el ámbito español. Pensemos, sin ir más lejos, en la propia escuela de Antonio Ruiz de Elvira, tanto en la Universidad de Murcia como en la Complutense, probablemente la más importante dedicada a la tradición clásica en el ámbito español. Consecuente con estos principios mitográficos, los textos de Ovidio, como bien apunta Cossío, ocupan un lugar central en su estudio:

> He manejado constantemente, y como texto fundamental de mi estudio, un texto latino, Las metamorfosis de Ovidio, y no he querido hacer las referencias en latín, lo que me hubiera sido sencillísimo. (Cossío 1952, pp. 7-8)

De esta manera, el método de estudio consiste en partir siempre del relato ovidiano para ver cómo éste se "proyecta" en los textos modernos. Se trata de una perspectiva mitográfica bien distinta a la que, años más tarde consolidará, a partir de la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss[60], la mitocrítica mediante sus imaginarios en la literatura y el arte (la referencia ineludible es Pierre Brunel [Brunel 1988 y 1992]), disciplina muy afín a los estudios sobre recepción e intertextualidad. Todas estas propuestas están mucho más interesadas en las metamorfosis del mito como tal que en la mitografía antigua.

También en los años 50 aparece completa la monumental compilación de la *Bibliografía Hipano-Latina Clásica* que Ménendez Pelayo había dejado inconclusa en 1902. El encargado de la magna edición fue Enrique Sánchez Reyes (Menéndez

[60] Sabido es que en su *Antropología estructural* (Lévi-Strauss 1958) se propone prescindir de la búsqueda de la "versión auténtica" de un mito para definirlo por el "conjunto" de sus interpretaciones. Esta propuesta, de innegable calado estructural, está en la base de los nuevos estudios sobre mitos y literatura moderna.

Pelayo 1950-1953), responsable de los diez apretados tomos donde incorpora, entre las fichas bibliográficas como tales, algunas de las obras asociadas al magno proyecto, como el prólogo a las *Obras completas de Marco Tulio Cicerón* o el *Horacio en España*, entre otras. Esta publicación corona una antigua empresa editorial inconclusa al mismo tiempo que da cuenta de su vigencia, ahora en circunstancias bien ajenas a la época en que había sido concebida inicialmente. Acaso, frente al relato continuo de la tradición que representa el libro de Highet, esta obra se caracteriza, si cabe, todavía más que en los pasados tiempos de Menéndez Pelayo, por su orden alfabético y de suma de datos. También es verdad que esta marcada presentación bibliográfica es la que la ha convertido en obligada obra de referencia antes de acometer cualquier investigación relativa a un autor latino concreto. Sirve, asimismo, de modelo para su aplicación a los autores griegos, como es el caso del fundamental estudio que Julio Pallí Bonet llevó a cabo sobre la "influencia" (este es el término preciso usado por el autor) de Homero en España (Pallí Bonet 1953). Igualmente, es posible que parte del éxito de la obra de Menéndez Pelayo se deba a su carácter de obra en curso y no cerrada. En especial, su tomo final, el décimo, concebido como una suerte de apéndice a la bibliografía de los autores latinos, confiere este carácter dinámico a la obra, al constituirse como una miscelánea abierta, compuesta de temas que Menéndez Pelayo tan sólo había iniciado y que se presentan como posibles trabajos en ciernes[61].

[61] Es el caso del *Catálogo razonado de manuales de literatura griega y latina en España* (1784-1935) que vengo elaborando desde 2009. Este catálogo continúa, actualiza y amplía una parte concreta de la *Bibliografía hispano-latina* de Menéndez Pelayo. Se trata, en particular, de la sección dedicada a los manuales de literatura latina y griega dentro de la miscelánea del tomo X (Menéndez Pelayo 1953, pp. 111-123). La relación de manuales llevada a cabo por Menéndez Pelayo está inconclusa, pues no va más allá de 1857 y no contempla tampoco los manuales de literatura griega, que sí aparecen recogidos en buena parte dentro de la obra que Julián Apráiz dedicó a los estudios helénicos en España (Apráiz 1874). El hecho de asumir la continuidad de esta parte de la *Bibliografía* de Menéndez Pelayo ha implicado, asimismo, razonar

Ya me he referido, a propósito de Highet y de Curtius, a las dos reseñas críticas que con respecto a sendos libros escribió María Rosa Lida. Sin embargo, el hecho de presentar a una autora tan fundamental como mera reseñadora impide que podamos valorar, acaso en su justa medida, sus dos aportaciones al respecto como lo que realmente son, verdaderos hitos historiográficos. En su estudio sobre la trayectoria biobibliográfica de la autora, Ángel Gómez Moreno hace un oportuno comentario a propósito del género de las reseñas, sobre todo en lo tocante a Ramón Menéndez Pidal y a la propia María Rosa:

> De la bibliografía del maestro español y de la de Malkiel, se colige la importancia que para ambos tenía un género que algunos, equivocadamente, consideran menor y dejan para el aprendiz de filólogo: la reseña. Realmente, algunas de las páginas más valiosas de nuestra especialidad corresponden a ese género; más concretamente, son artículos-reseña, que identificamos como tales porque llevan título propio y, en revistas como *Romance Philology*, tienen reservado un espacio. Por supuesto, no se trata de una casualidad: es la impronta del matrimonio Malkiel-Lida, que cultivó este género como nadie; [...] (Gómez Moreno 2011, p. 184)

Como ya sabemos, la reseña al libro de Highet apareció en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* en 1951, y la relativa a Curtius en *Romance Philology* en 1952. María Rosa Lida fallece en 1962, hecho que, sólo en parte, interrumpe su gran labor filológica. Digo esto porque tales reseñas, si bien están circunscritas a un tiempo concreto, adquirirán nueva vida cuando en 1975 sean compiladas y publicadas por su viudo, Yakov Malkiel, junto a otros siete trabajos dentro de un volumen titulado *La tradición clásica en España* (Lida de Malkiel 1975). Este libro terminó de consolidar en el ámbito hispano el uso de la etiqueta "tradición clásica". Por lo demás, el intervalo que va

acerca de lo que es y de lo que no es un manual de literatura clásica, teniendo que bordear muchas veces este mismo concepto por diferentes razones.

desde la primera vez que fueron publicadas ambas reseñas hasta su "revival" en forma de libro supone un interesante problema para el historiógrafo. Al igual que ocurre con las transferencias culturales a otras lenguas, donde la obra traducida adquiere una nueva vida, esta publicación pasó a formar parte de una obra de conjunto que termina, singularmente, constituyendo una tríada con la monografía de Highet y con la de Curtius, especialmente con las versiones españolas.

De la figura de María Rosa Lida, muy bien glosada en otros lugares[62], es pertinente destacar su doble condición de incipiente filóloga clásica y de hispanista consagrada. En realidad, su vocación por el estudio de elementos de la literatura grecolatina en la moderna literatura española es fruto, por un lado, de la imposibilidad que tuvo de poderse dedicar en Buenos Aires a la filología clásica en su sentido más estricto y, de otro, de su extraordinario manejo de los textos clásicos, que le facilitaban muchas de las claves interpretativas para comprender mejor los modernos. Esta doble condición académica, entre lo antiguo y lo moderno, también representa, en el caso de la autora, el límite difuso que separa los estudios clásicos de los modernos a la hora de abordar la tradición grecolatina. Por otra parte, no deja de ser significativo que la autora esté ligada a personas tan relevantes como su maestro Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges o Alfonso Reyes, sin olvidar al maestro de los maestros, Ramón Menéndez Pidal y sus estudios sobre la "tradicionalidad literaria", ineludible referencia con la que se abre el libro póstumo de la autora (Lida de Malkiel 1975, p. 37).

[62] La extraordinaria figura humana de María Rosa Lida fue glosada por Malkiel en la introducción del libro compilatorio (Lida de Malkiel 1975, pp. 9-34), pero merece la pena leer, asimismo, algunas semblanzas posteriores (Gómez Moreno 2011 y Cristóbal López 2013, pp. 22-27). Miranda Lida, por su parte, ha llevado a cabo un estudio del contexto intelectual bonaerense donde se desenvolvieron tanto María Rosa como su hermano Raimundo (Lida 2014).

La publicación del libro de María Rosa Lida en la barcelonesa editorial Ariel no deja de ser un síntoma del buen estado que los estudios de tradición clásica estaban viviendo en España a partir de los años setenta del siglo XX. Tenemos la suerte, asimismo, de contar con un documento fundamental para poder establecer un punto de partida de este nuevo esplendor: la "Ponencia sexta" sobre "Tradición" del II Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid-Barcelona, 4-10 de abril de 1961), cuyas actas se publicaron algo más tarde (AA. VV. 1964). La ponencia sexta, comprendida entre las páginas 405 y 547 del citado volumen, incluye la conferencia titulada "El mito clásico en la literatura española contemporánea", pronunciada por el helenista José Lasso de la Vega, a la que siguen ocho comunicaciones relativas a varios autores modernos tanto de la literatura catalana como española (Carles Riba, Antonio Machado, Bécquer, Ramón Pérez de Ayala, Rafael Sánchez Mazas, Maragall y Costa i Llobera, además de una comunicación sobre Horacio "en nuestras letras"). Esta publicación de conjunto implica, ante todo, un cambio cualitativo, pues la autoría de los trabajos es ahora obra de filólogos clásicos y no de hispanistas. De esta manera, el ámbito de la filología clásica, a menudo tan reacio a nuevos enfoques, comienza a fijarse en la "influencia del mundo clásico" en el presente, en buena medida como elemento que sirva para reivindicar la vigencia de estos estudios sobre la Antigüedad. Lasso de la Vega es, en este sentido, un excepcional conocedor tanto de la literatura griega antigua como de la gran literatura de su siglo, y no está menos versado en las modernas aportaciones metodológicas al mito (Barthes, Lévi-Strauss...)[63]. Como bien constató Gabriel Laguna (Laguna Mariscal 2004, p. 86), es Isidoro Muñoz Valle, uno de los comunicantes, el primero

[63] El comienzo de su ponencia ofrece un buen estado de la cuestión sobre este tipo de estudios. Tres años más tarde, en 1967, aparece su reconocida y fundamental obra titulada *Helenismo y literatura contemporánea* (Lasso de la Vega 1967).

que utiliza la etiqueta "tradición clásica" en España dentro de este nuevo contexto, con toda seguridad por la impronta de la traducción del libro de Highet, citada en la nota 5 de su trabajo (Muñoz Valle 1962). Sin embargo, ya el propio Lasso de la Vega recurre a la etiqueta "tradición clásica" en dos ocasiones dentro de su ponencia ("el tema de la tradición clásica" [Lasso 1964, p. 409] y "la presencia de la tradición clásica en el mundo moderno" [Lasso 1964, p. 464]). Jorge Bergua Cavero sitúa muy bien el pensamiento de Lasso entre aquellos pensadores que consideran lo clásico desde una perspectiva "esencialista", en las coordenadas de Martin Heidegger y de su discípulo Hans-George Gadamer (Bergua 2003, pp. 14-15).

En resumen, podemos decir que la etapa aquí descrita encuentra en Highet, Curtius y María Rosa Lida sus fundamentales referentes académicos. A partir de este momento, el positivismo metodológico, con su modelo de estudio "A en B", seguirá gozando de amplio y generalizado cultivo entre los especialistas en la materia. Sin embargo, poco a poco irán irrumpiendo nuevas formas de considerar el fenómeno de la tradición. A tales formulaciones es a las que dedico el capítulo siguiente.

2.5. Tercera etapa (1979): la "tradición clásica (grecolatina)" y las nuevas teorías del texto

"[...] lo que se imita es la obra singular,
no la tradición."

Claudio Guillén

En 1979, tres años antes de que Gérard Genette publique su fundamental libro *Palimpsestos*, había aparecido el segundo número del anuario *1616*, editado por la entonces flamante Sociedad española de literatura general y comparada. Eran tiempos aptos para nuevas empresas e ilusiones de renovación, tanto social como académica. Durante estos años, un consagrado, pero todavía prometedor comparatista de la Universidad de Harvard, Claudio Guillén, comienza a plantearse la posibilidad de regresar a España para fundar unos modernos estudios de literatura comparada. En el número de *1616* al que me he referido aparece un interesante artículo suyo que va a tener una gran trascendencia por lo que supone de revisión del conocido discurso de las fuentes y las influencias. El artículo se titula "De influencias y convenciones" (Guillén 1979, pp. 87-96, después publicado en Guillén 1989, pp. 95-117) y se trata de la versión española de uno de sus estudios recogidos en el libro *Literature as System* (publicado en Princeton en 1971). De manera significativa, en el apéndice que luego se añadió para la traducción española se afirma lo siguiente:

> Resulta algo anacrónica o anticuada la importancia concedida en España —por algunos— a los estudios de influencias, que al parecer nos retrotraen a la época, anterior a los años cuarenta, del influjo francés en la Literatura Comparada. (Guillén 1989, p. 115)

Gracias a las ideas de uno de sus míticos maestros de Harvard, Harry Levin[64], Claudio Guillén vino a superar la vieja cuestión de las influencias y los estudios de fuentes mediante la dinámica dicotomía planteada entre el restrictivo concepto de "influencia" y los más amplios de "convención" y de "tradición". La influencia, según Guillén, tiene que ver, sobre todo, con el "talento individual" (como vemos, se trata de una clara referencia a T.S. Eliot) frente a la convención, cuyo carácter es compartido por los escritores de una generación dada. La influencia, por su parte, supone una relación directa, no mediatizada. La convención, por el contrario, es un fenómeno colectivo, dado en un tiempo concreto (y, por tanto, de carácter sincrónico):

"influencia" (hecho individual) / "convención" (hecho colectivo)

Asimismo, Claudio Guillén apunta al hecho de cómo ciertas influencias pueden devenir en nuevas convenciones que podrían dar lugar, por ejemplo, a la situación extrema de que un poeta petrarquista no hubiera tenido necesariamente que leer a Petrarca, sino, sencillamente, seguir las modas literarias de su época. El texto de Petrarca trasciende, por tanto, a un nivel que va más allá de la mera lectura.

Por lo demás, si la convención viene dada por el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus "rivales vivos" (en clara referencia, esta vez, a Harold Bloom), la tradición se plantea en términos de rivalidad de los escritores modernos con sus antepasados. Así las cosas, un joven escritor puede buscar deliberadamente en la tradición la influencia de un autor precedente para situarse en el terreno de la singularidad, frente a las convenciones de su tiempo (se me ocurre

[64] Véase, a este respecto, lo que escribe Harry Levin en su trabajo titulado "Notes on Convention" (Levin 1950), inspirado, a su vez, en las ideas de T.S. Eliot sobre la tradición.

que éste sería el caso paradigmático de Borges con respecto a Virgilio). En definitiva, Claudio Guillén lleva la influencia al terreno del "talento individual", frente al carácter compartido que tienen la convención y la tradición. Asimismo, la convención se mueve en el terreno del presente, mientras que la tradición lo hace en el del pasado (preciosa dicotomía que recuerda la de sincronía y diacronía de Ferdinand de Saussure):

"convención" (presente) / "tradición" (pasado)

De esta forma, "influencia", "convención" y "tradición" constituyen tres conceptos que, lejos de estar compartimentados, mantienen una rica relación opositiva entre sí:

Carácter individual / colectivo:	"influencia" frente a "convención"
Presente / pasado:	"convención" frente a "tradición"

Si aplicamos estos criterios de manera práctica a nuestros estudios de tradición clásica, lo más importante es que no nos quedemos simplemente en relaciones binarias de mera influencia, o de tipo genético, entre un autor antiguo y otro posterior. El caso de la relación entre Virgilio y Dante es, a este respecto, sumamente significativo, según el propio Guillén:

> Es insuficiente afirmar que Virgilio influyó en Dante con independencia de otros factores, cuando tantos otros elementos sustentaron esa relación y lo fundamental fue el funcionamiento de un "campo" total: la autoridad y la continuidad de una tradición. Verdad es que lo que se imita es la obra singular, no la tradición. Pero es asimismo cierto que ciertos poemas encarnan tradiciones, condensan y vitalizan sistemas de convenciones y simbolizan otros poemas. (Guillén 1989, pp. 104-105)

He elegido deliberadamente a Claudio Guillén para definir este nuevo período porque su obra pudo haber constituido la verdadera piedra de toque para una total renovación de los estudios de tradición clásica en España, al mismo tiempo que se creaban los de literatura comparada. De manera general, durante los años 70 y 80 se producen en el mundo académico diversas y novedosas propuestas metodológicas que en diferente grado terminarán transformando los propios paradigmas de la tradición clásica, especialmente en el mundo anglosajón y el iberoamericano.

La revolución metodológica comienza a partir de preguntas tan básicas como qué es realmente un texto, o qué hay tras un texto. Las nuevas preguntas acerca de la textualidad, es decir, sobre sus procesos de creación y recepción, así como de su propia naturaleza (¿un texto existe en sí mismo o en relación con otros?) van a terminar marcando profundamente los derroteros modernos de la tradición clásica. De manera especial, la estética de la recepción de Jauss y las teorías intertextuales (Bajtín, Kristeva, Genette) darán lugar a una profunda revisión metodológica de lo que había venido siendo la interpretación causal de la tradición y romperán, sobre todo, con los estrechos márgenes de la influencia y la imitación. Asimismo, el redescubrimiento de las ideas de Aby Warburg para la historia cultural y el desarrollo de los estudios poscoloniales van a transformar, cada uno por su parte, los presupuestos de la disciplina, sobre todo en lo tocante al propio significado de lo "clásico".

En este capítulo voy, por tanto, a apuntar algunos de los presupuestos fundamentales que darán lugar a las que, en mi opinión, han configurado cuatro líneas metodológicas fundamentales de los nuevos estudios de tradición clásica: la "estética de la recepción" (a), la intertextualidad (b), la historia cultural (c) y el poscolonialismo (d). Desarrollaré con mayor detalle tales aspectos en la tercera parte de este libro (3.2.-3.5.). En un intento de aunar los dos criterios básicos en los que se basa esta historiografía (monografías académicas y nuevas

aproximaciones metodológicas), el capítulo final de esta segunda parte (2.6.) está dedicado a estudiar la incidencia que tales avances metodológicos han tenido en los manuales publicados a comienzos del siglo XXI.

a. La "estética de la recepción"

La "estética de la recepción" ("Rezeptionästhetik") de Hans Robert Jauss (Jauss 2000) fue formulada en 1967, si bien no debe olvidarse que la aplicación concreta para los estudios clásicos ("Classical Receptions") no aparece como tal hasta el siglo XXI. Es entonces cuando el uso de "recepción" adquiere ya un carácter metodológico preciso. En un principio, los conceptos de "tradición clásica" y "estética de la recepción" no llegaban a tocarse, dado que uno pertenecía al ámbito de los estudios clásicos y el otro al de la teoría de la literatura. Sin embargo, acabarán entrando en contacto a medida que los estudios sobre recepción van aplicándose paulatinamente al propio objeto de estudio de la tradición clásica, sobre todo al interés por los propios lectores de los clásicos. Tan importante puede llegar a ser este acto de la lectura como tal que hay autores que la representan como motivo en su propia creación literaria. Pensemos, por ejemplo, en Goethe cuando nos hace imaginar a su Werther leyendo plácidamente a Homero en la soledad más absoluta. En este sentido, siempre me ha llamado la atención el caso de dos poemas escritos en el siglo XX que tienen en común la lectura nocturna de un pasaje de Homero. Es el caso del poeta ruso Osip Mandelstam y del portugués Eugenio de Andrade, quienes se representan a sí mismos mientras leen durante la noche ciertos pasajes de la *Ilíada*. El primero lee el pasaje del catálogo de las naves, en el canto segundo, y el otro el episodio donde Príamo va a suplicar a Aquiles que le devuelva los restos de su hijo Héctor, en el canto vigésimocuarto. En ambos poemas modernos no estamos tanto ante la realidad textual de la *Ilíada* como ante la

impresión que ésta ha dejado en la conciencia de los referidos poetas. Desde San Petersburgo, Mandelstam describe de esta manera su lectura insomne:

> Insomnio. Homero, Izadas velas.
> Leí la lista de las naves[65] hasta la mitad:
> alargadas larvas, el vuelo de las grullas,
> que un día se alzaron sobre Hélade.
>
> Como cría de grulla en tierra extraña
> se esparce la espuma divina sobre la cabeza de los zares:
> ¿Hacia dónde navegáis? ¿Y quién, sino Helena
> a Troya os llama, guerreros aqueos?
>
> El mar y Homero, todo lo mueve el amor.
> ¿A quién he de escuchar? Homero calla,
> y el negro mar, elocuente, rumorea
> y con grave fragor se acerca a mi cama.
> (Mandelstam 1998, p. 119)

Eugenio de Andrade escribe, por su parte, "A la sombra de Homero":

> Es mortal este agosto; su ardor
> sube los escalones todos de la noche,
> no me deja dormir.
> Abro el libro siempre a mano en la súplica
> de Príamo. Pero cuando
> el impetuoso Aquiles ordena al viejo
> rey que no le atormente más
> el corazón, dejo de leer.
> La mañana tardaba. ¿Cómo dormir
> a la sombra atormentada
> de un anciano en el umbral de la muerte?,
> ¿o con las lágrimas de Aquiles
> en el alma, por el amigo

[65] Mejor "el catálogo de las naves", como bien apunta Jaime Siles en su reseña publicada en *El Cultural* de *La Razón* el 14 de febrero de 1999.

a quien acaba de enterrar?
¿Cómo dormir a las puertas de la vejez
con ese peso sobre el corazón?
(Andrade, en López Vega 1996, pp. 49-51)

Más allá de la lectura de Homero, hay ciertas circunstancias comunes sorpendentes, en particular la de una lectura motivada por el insomnio. En ambos casos, los poetas son conscientes tanto de la trascendencia como de la terrible actualidad de aquello que están leyendo.

Además de la categorización de la lectura como una forma propia del acto creativo, la recepción va a constituirse en uno de los métodos fundamentales que terminen irrumpiendo en el nuevo contexto de los estudios sobre tradición. Su formalización coincide en el tiempo con esta tercera etapa que propongo para la historia de la tradición clásica. Hans Robert Jauss, por su parte, también había historiado las etapas del estudio de la literatura mediante un término común entre los historiadores de la ciencia: el de "paradigma". Según ello, establecía tres paradigmas posibles (Iglesias Santos 1994, pp. 39-40):

— El clásico-humanista, dominado por la imitación de los textos clásicos
— El histórico-positivista, propio de los siglos XIX-XX, dominado por la idea de las literaturas nacionales
— El estético-formalista, tras la I Guerra Mundial, dominado por la estilística

4º paradigma: el emocional-vivencial-presentista

Desde esta perspectiva histórica, Jauss anunciaba que el tercer paradigma iba a transformar los estudios literarios con una nueva orientación hacia la hermenéutica filosófica. La tradición clásica, según éste esquema histórico de Jauss, se habría conformado dentro del paradigma histórico-positivista, el segundo, una vez desaparecido el originario paradigma de la imitación humanista. Sólo al cuestionarse este primer

paradigma fue cuando hubo que crear una disciplina de carácter histórico a fin de estudiar el fenómeno de la influencia de los clásicos grecolatinos en la literatura europea.

Sin embargo, las aproximaciones estético-formalistas no calaron mucho en la disciplina como tal, pues las reflexiones más importantes en este sentido se hicieron fuera de ella (desde T.S. Eliot [1951] a Harold Bloom [1991] o Claudio Guillén [2005]). Otro tanto ocurre con los propios estudios de recepción en el contexto de la tradición clásica, que no hacen su aparición hasta el siglo XXI:

Lorna Hardwick, *Reception Studies* (2003)
Classical Receptions Journal (fundado en 2009)
Elizabeth Vandiver, *Stand in the Trench, Achilles: Classical Receptions in British Poetry of the Great War* (2010)
Lorna Hardwick, Christopher Stray, *A Companion to Classical Receptions* (2011)
Stuart Gillespie, *English Translation and Classical Reception: Towards a New Literary History* (2011)

Cabe observar, asimismo, que los estudiosos de la recepción se han decantado por la formulación en plural ("Classical Receptions"), para referirse al rico abanico de posibles recepciones de lo grecolatino. En este sentido, me parece muy acertado el nombre que mis compañeros de la Universidad Autónoma de Madrid, Rosario López Gregoris y Luis Unceta, han dando a su grupo de investigación: "*Marginalia*: en los márgenes de la tradición clásica". Como ellos mismos exponen, este proyecto trata de explorar la "herencia cultural grecorromana en manifestaciones culturales tradicionalmente consideradas menores, por ser productos de consumo popular y estar incorporadas a la sociedad de consumo". En definitiva, este grupo plantea el estudio conjunto de manifestaciones no oficiales o académicas, que, en otras palabras, deben formularse como "alternativas". Revisan, por tanto, procesos de reconversión de lo clásico a través de su subversión, banalización o

perversión en medios tan diversos como el cómic, la televisión, la publicidad, el panfleto político, la música popular, o los llamados subproductos literarios (paraliteratura) tales como la ciencia ficción, el cuento infantil, la literatura fantástica o el relato romántico.

b. La intertextualidad[66]

Un autor puede leer un texto ajeno y asumirlo como si fuera propio hasta el punto de llegar a incluirlo en su propio bagaje cultural y literario. En ese momento nos hallamos ante el encuentro entre dos textos: el previo, o el que ese autor ha leído y ahora rememora, y el resultante, que es fruto de tal lectura personal. Esta interrelación nos lleva a una cuestión fascinante planteada por la moderna teoría de la literatura: la de la llamada "intertextualidad". Sin embargo, el fenómeno es tan antiguo como la literatura misma. El poeta Ángel González nos regaló hace tiempo con una interesante reflexión acerca de la pertinencia de este nuevo término. Estas son sus palabras:

> Lo que los últimos (o ya penúltimos) teóricos de la literatura llaman "intertextualidad" es un fenómeno viejo, tan viejo como la propia literatura, y yo diría que inherente no sólo al hecho literario, sino a todas las actividades propias del ser humano; [...]
>
> Ciñéndonos al campo específico de la literatura, la hoy llamada "intertextualidad" se conocía antes por diversos nombres, que venían a significar distintos aspectos de ese hecho: rasgo de estilo, de época, de escuela o de generación; fuentes, influencias, préstamos literarios o —en su forma degradante— plagios. Por su parte, los tratadistas de estética fueron sensibles a esos fenómenos. Las normas de la vieja preceptiva no eran más que el intento de codificar y declarar de obligado cumplimiento ciertos requisitos

[66] Para esta introducción me baso en lo que ya expuse al comienzo de mi libro *El arte de leer* (García-Jurado 2007, pp. 29-39).

formales e incluso argumentales que, al cumplirse en una multiplicidad de textos, podían de hecho ser contemplados a la luz de la intertextualidad [...] (González 1994, p. 3)

Es interesante observar cómo Ángel González relaciona este nuevo término con otros que ya hemos visto, tales como "fuentes" o "influencias". La intertextualidad está concebida para referirse a un fenómeno de múltiples relaciones entre textos. En realidad, no cuestiona el nuevo término, simplemente lo matiza:

> [...] es preciso reconocer que no todo es tan simple e intrascendente en la teoría al uso. Cuando un escritor contemporáneo refleja o incorpora textos ajenos, no suele obedecer a las mismas motivaciones que movían a los autores del pasado. Y esos matices habrá que marcarlos dándole un nombre nuevo a un viejo hecho. Han cambiado el tiempo y el sentido —la percepción del mundo.
>
> Si los autores del pasado acudían a determinadas "fuentes" es porque se sentían inmersos en el fluir de la Historia; si se hacían eco de textos ajenos, es porque tenían conciencia de la permanente validez de la cultura. Los teóricos de las postrimerías del siglo XX parten de otras premisas: ellos creen vivir el fin de la Historia, piensan que todos los sistemas ideológicos son falsos porque se basan en postulados ilusorios, y que las creaciones literarias y culturales carecen en sí mismas de sentido, no tienen más significación que la que el "lector" quiera darles; no hay modelos, no hay textos sagrados. (González 1994, p. 3)

De esta forma, la intertextualidad es un fenómeno íntimamente unido a la propia estética de la recepción. No se trata de una mera forma novedosa de describir el antiguo proceso de asunción de las llamadas "fuentes" literarias. La intertextualidad concierne, por tanto, a las diversas relaciones que pueden plantearse entre dos o más textos diferentes, así como a las diversas formas de representación de un texto en otro, tales como la parodia, el pastiche, la trasposición, la traducción, etc. Se parte, en definitiva, de una visión de la literatura como sistema de interrelaciones. Esta concepción de la literatura, claramente inspirada por la propia lingüística estructural que

nace con Ferdinand de Saussure y luego pasa a la propia antropología, implica que los hechos literarios no constituyen fenómenos aislados, sino partes de un todo. La literatura como tal y la consiguiente historia de la literatura no serían otra cosa que una rica constelación de textos en continua relación. Acorde con estos planteamientos, Gérard Genette desarrolla en su libro *Palimpsestos* (Genette 1989, pp. 9-17) todo un alarde terminológico para encontrar las constantes o invariables de tales relaciones, que él articula en torno a cinco grupos:

–El texto subyacente o hipotexto (la hipertextualidad). Si la tradición literaria en su sentido más prototípico consiste en la presencia subyacente de un texto anterior ("hipotexto") en otro posterior ("hipertexto"), esto es lo que Genette denomina "hipertextualidad", o "toda relación que une un texto B a un texto A en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (Genette 1989, p. 14).

–La presencia conjunta de textos (la intertextualidad propiamente dicha). La presencia conjunta de dos o más textos es denominada por Genette de manera restrictiva como "intertextualidad" (frente al uso genérico del término), y su manifestación más relevante es la "cita". Las citas (comenzando por las propias escritas en griego y latín), constituyen desde la Antigüedad hasta hoy día un recurso frecuente en obras de muy diverso tipo.

–La nota (el paratexto). El paratexto es un texto marginal con respecto al cuerpo central de la obra, como puede ser, por ejemplo, un epígrafe o un epílogo. A menudo ese margen puede constituir la puerta de acceso al texto como tal[67].

–El comentario (el metatexto). La relación crítica, o el comentario de un texto en otro texto, es denominada por Genette "metatextualidad".

[67] Hay una excelente revisión de este asunto para el caso de la literatura latina por parte de Laura Jansen. Jansen ofrece un interesante aporte teórico al relacionar la propia teoría paratextual con los estudios de recepción (Jansen 2014, pp. 4 y 7).

–El género literario (el architexto). Se trata, como dice el propio Genette, de la relación más abstracta e implícita, pues concierne a la relación de la obra con el género al que se adscribe.

Este marco teórico, sólo explotado en parte o interpretado generalmente de manera muy superficial, casi terminológica, abre para los estudios de la tradición clásica unas posibilidades tan insospechadas como para los propios estudiosos de la literatura comparada, tal como declara el mismo Claudio Guillén:

> Para los comparatistas el concepto de intertextualidad, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar las ambigüedades y los equívocos que la noción de influencia traía consigo. Cuando alguien decía "Dickens influyó en Kafka", nunca sabíamos a ciencia cierta si se trataba de una vaga repercusión de carácter personal y biográfico, tal vez profunda, pero con Dios sabe qué consecuencias precisas, o si se afirmaba la presencia de *Martin Chuzzlewit* en *Amerika*. (Guillén 2005, p. 287)

Es en el marco de la intertextualidad donde considero que tenemos uno de los grandes hitos para la disciplina. Contamos con algunas aplicaciones realmente notables a este respecto, como las de Ángel Vilanova sobre el hipotexto del viaje al infierno (Vilanova 1993 y 2006), Carlos García Gual en lo relativo a la fábula (García Gual 1995), o Inmaculada López Calahorro acerca de los escritores Alejo Carpentier (López Calahorro 2006) y Francisco Ayala (López Calahorro 2008) y su relación con los clásicos. No menos novedosa me ha resultado la antología de microrrelatos de tema clásico preparada por Antonio Serrano Cueto, donde conjuga dos conceptos teóricos bien alejados en el tiempo: el antiguo de *brevitas* con el moderno de "intertextualidad" (Serrano Cueto 2015, p. 12). En su momento oportuno (3.3.), me referiré también a la estimulante propuesta metodológica de Miguel Alarcos para una "inmanencia intertextual" (Alarcos Martínez 2014).

Los años setenta del siglo XX también supusieron el descubrimiento de las teorías de Aby Warburg y su peculiar concepción del arte a partir de un atlas de imágenes, tan cercano implícitamente a los presupuestos de la propia intertextualidad literaria. Warburg, como tuvimos ocasión de ver al comienzo de esta obra (1.1.), es uno de los autores que más y mejor ha reflexionado acerca de la naturaleza de la tradición clásica, entendida ésta como una forma de "supervivencia" de la propia Antigüedad que se plasma en ciertos detalles de la obra de arte. Asimismo, es fundamental su idea de la interacción entre literatura y artes visuales. Desde mi punto de vista tanto de investigador como de profesor de la materia, no puede entenderse hoy día la tradición clásica en la literatura sin considerar el universo visual. En este sentido, Warburg es paradigmático cuando, por ejemplo, explica *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli en relación con el himno homérico a Afrodita y uno de los poemas de Poliziano:

> [...] No obstante, el acabado minucioso de los motivos accesorios en movimiento escrito por Poliziano es reproducido con tanta fidelidad que hay que considerar indudable la existencia de algún vínculo entre ambas obras de arte.
>
> En el cuadro no sólo aparecen los dos mofletudos "Céfiros", "cuyo soplo se ve"; también ondean al viento los ropajes y el cabello de la diosa que está de pie en la orilla y el aire hace revolotear la cabellera de Venus y el manto que va a cubrirla. Ambas obras de arte vienen a ser como una paráfrasis del himno homérico, aunque en el poema de Poliziano aparezcan todavía las tres Horas que en el cuadro de Botticelli se han fundido en una sola.
>
> Así pues, el poema parece ser la elaboración más próxima al modelo, y la primera en el tiempo, mientras que la pintura sería una versión posterior concebida más libremente. Si admitimos que hay una relación de dependencia directa, entonces el poeta sería el transmisor, y el pintor, el receptor. La idea de un Poliziano que hace de guía para Botticelli encaja además con la tradición

que ha considerado a Poliziano como fuente de inspiración de Rafael y Miguel Ángel. (Warburg 2005, p. 76)

Por mi propia y doble experiencia, de un lado, como estudioso de la tradición clásica (de carácter literario) y, por otro, de aficionado a visitar exposiciones de arte, este discurso que asocia la interacción entre literatura y artes y que encuentra, además, su más claro precedente en la literatura ecfrástica, sigue siendo, no obstante, más cultivado en el propio terreno de la historia del arte que en el de la tradición clásica. Hoy día, los catálogos de exposiciones recurren normalmente a la iconografía para relacionar unas obras con otras (esta línea de investigación que arranca con el "Álbum Mnemosyne" de Warburg pasa por el método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky y llega a los presupuestos historiográficos de Ernst Gombrich), aunque el conocimiento de la literatura clásica suela ser de segunda o tercera mano. Por esta razón, la cuidada publicación española que de una parte sustancial de los trabajos de Warburg llevó a cabo Felipe Pereda (Warburg 2005) así como la monografía que Salvatore Settis ha dedicado al futuro de lo clásico en calidad de estética atemporal y global (Settis 2006) constituyen hoy día dos de los libros fundamentales para cualquier interesado en estos derroteros tan fructíferos de la tradición clásica.

d. Los poscolonialismos

Como vimos en el capítulo anterior, Highet y Curtius, además de referentes de un estado concreto de la tradición clásica a mediados del siglo XX, eran autores comprometidos con la defensa de la cultura occidental a partir de su legado clásico. Sin embargo, tras la II Guerra Mundial, y con el desarrollo de los nuevos planteamientos poscoloniales de los países africanos y asiáticos, a medida que se iban independizando de sus respectivas metrópolis imperiales, la cultura occidental y su tradición

se vuelven sinónimas de imperialismo y eurocentrismo. Este nuevo planteamiento dará lugar a profundos cambios en el propio seno de nuestros estudios y hasta en el mismo concepto de "clásico", que terminará exportándose a otras culturas y literaturas bien ajenas al mundo grecolatino (Settis 2006, pp. 9-17). Como luego tendremos ocasión de ver con más detalle (3.5.), Edward Said se convertirá en un autor clave con respecto a los estudios poscoloniales. Este cuarto paradigma que propongo va a afectar de varias maneras al propio concepto de tradición clásica tal como se configuró a finales del siglo XIX:

–Las variedades de la tradición clásica (grecolatina) en el mundo

–Las nuevas tradiciones clásicas no grecolatinas

Hoy día ya es algo normal el estudio de las maneras en que la tradición clásica se ha asimilado a otras culturas en continentes como África y América. Asimismo, es verdaderamente inabarcable la bibliografía de la que ya disponemos acerca del humanismo y la tradición clásica en el continente americano desde la doble perspectiva de la influencia de la cultura occidental y de los originales desarrollos de esa tradición. Un ejemplo significativo puede ofrecérnoslo la recreación iberoamericana del mito platónico de Theuth, el inventor, entre otras cosas, de las letras. Platón nos relata en el siglo V a.C. cómo Theuth ofreció su invento al rey egipcio Thamus, con la intención de que las letras, convertidas en la escritura, fueran un fármaco o remedio contra el olvido propio de la oralidad. Lo más interesante del relato es la reacción de Thamus, que rechaza el regalo porque éste supondrá, en su opinión, la propia muerte de la memoria. Durante el siglo XX se ha reflexionado abundantemente acerca de este viejo mito, en especial acerca de los márgenes planteados entre la oralidad y la escritura como dos maneras de entender la cultura y su tradición. En este sentido, debe destacarse el ensayo titulado "La pharmacie de Platon" (1968) a cargo de Jacques Derrida,

luego recogido en su obra *La dissémination* (Derrida 1972). Este ensayo contribuyó decisivamente a actualizar el mito platónico en el siglo XX. Consecuentemente, la literatura del siglo XX ha reflejado también este mito en autores iberoamericanos tan capitales como Jorge Luis Borges, que lo cita lacónicamente, o Julio Cortázar, quien lo caracteriza en Rayuela como un dios que "armonizaba verbalmente los sujetos y los objetos". Posiblemente, la referencia literaria esencial acerca de este mito se encuentre dentro de la novela *Cien años de soledad,* donde Gabriel García Márquez hace posible que Theuth se encarne en la figura del gitano Melquíades, no en vano inventor de maravillas y, entre otras, de un sistema de escritura para evitar el olvido. Así pues, el autor colombiano recrea, refunda e invierte el mito platónico tan magistralmente que apenas se deja ver su remoto origen.

Pero no sólo asistimos a la asimilación de la tradición grecolatina en otras latitudes lejanas a sus orígenes geográficos, sino que incluso podemos encontrar enfrentado a este mismo concepto de tradición clásica grecolatina la existencia de otras tradiciones clásicas, como tendremos ocasión de ver (3.5.). En este sentido, considero que el hito historiográfico viene de la mano de Edward Said y su libro, publicado en 1978, si bien no guarda una relación directa con la tradición clasica como tal[68].

De esta forma, Claudio Guillén (1979), Jauss (1967), Genette (1982), Warburg (redescubierto en los años 70) y Said (1978) configuran buena parte de lo que va a ser el futuro de la

[68] En el caso de planteamientos sobre tradición clásica analizada desde un punto de vista concreto, como el de las lecturas femeninas de los autores grecolatinos, me parecen muy pertinentes trabajos como los de Marta González González sobre la trama rota de las poetas griegas (González González 1997) o Sor Juana Inés de la Cruz (González González 1999), entre otras autoras; asimismo, son notables los estudios de María Teresa Muñoz García de Iturrospe acerca de Virginia Woolf y los autores latinos (Muñoz García de Iturrospe 2001-2003 y 2005), el de Lucía Romero Mariscal sobre la misma Virginia Woolf y el helenismo (Romero Mariscal 2012), o el de Ana González-Rivas Fernández acerca de la mirada femenina del mundo clásico en tres autoras angloamericanas (González-Rivas 2008).

tradición clásica. Ahora bien, cabe preguntarse en qué medida tales métodos han tenido un eco efectivo en la propia disciplina. El estudio de algunos manuales publicados a comienzos del siglo XXI puede darnos ciertas pautas acerca de ello.

2.6. Manuales del siglo XXI: nuevos relatos de la tradición clásica

> "[...] perfilar otras tradiciones culturales como la judía, la islámica y la eslava, por citar tan sólo tres [...]."
>
> Anthony Grafton *et alii*

Como pudimos ver en su momento (2.3.), Menéndez Pelayo definía lo que en su época era el estudio de la tradición clásica como aquel que "comprende la historia de cada uno de los clásicos en España, las vicisitudes de su fortuna entre nosotros, el trabajo de nuestros humanistas sobre cada uno de los textos, las imitaciones y reminiscencias que en nuestra literatura pueden encontrarse" (Menéndez Pelayo 1902). En este sentido, la tradición clásica se nos presentaba como un estudio eminentemente documental y bibliográfico encaminado a constituirse, ante todo, en una "historia literaria" propiamente dicha. Esta historia, al ser relatada, contempla tres modalidades que, *grosso modo*, pueden representarse de la manera siguiente:

a) la historia de cada autor antiguo, de manera particularizada, en la literatura moderna

b) la historia de la pervivencia de la literatura grecolatina, de manera general, en la literatura moderna

c) una organización temática donde, dentro de cada entrada, se consideran aspectos distintos, como temas o motivos, autores antiguos y modernos relevantes, etc.

El primer modelo tiene que ver, básicamente, con las primitivas configuraciones de los estudios de tradición clásica, a la manera de *Horacio en España* de Menéndez Pelayo (García-Jurado 2012a). El segundo modelo es, sobre todo, el de Gilbert Highet en su obra *The Classical Tradition*, configurado como una historia que se atiene a la periodización de la literatura moderna. Finalmente, el tercer modelo responde a uno de los manuales más recientes que conozco sobre esta materia, la monografía titulada *The Classical Tradition* a cargo de Anthony Grafton, Glenn W. Most y Salvatore Settis (Grafton *et alii* 2010), donde se nos ofrece una organización alfabética, desde la entrada "Academy" hasta "Zoology". Al adoptar esta organización temática, se rompe radicalmente con el modelo de Highet, quien, a su vez, había superado el modelo de estudio particular por autores.

Volviendo al último manual citado, merece la pena que nos centremos en las monografías de carácter más general dedicadas de manera específica a la tradición clásica, pues nos servirán para tomar el pulso a la disciplina en estos primeros decenios del siglo XXI. Voy a recurrir a seis manuales publicados entre los años 2005 y 2010, tres de ellos anglosajones y otros tres hispanos (García-Jurado 2015d, pp. 99-105). Es posible analizarlos tanto desde el doble punto de vista de su mayor o menor adscripción al modelo de Highet como de los nuevos métodos alternativos a este modelo, sobre todo los que ya he señalado en el capítulo anterior (2.5.): "recepción", "intertextualidad", "historia cultural" y "poscolonianismo".

a. Tres manuales anglosajones

El primer manual anglosajón que quiero comentar es el editado por Craig W. Kallendorf, profesor de la Universidad de Texas A&M[69], con el título de *A companion to the Classical*

[69] Originariamente, estas siglas se referían a "Agricultura y Mecánica",

Tradition (Kallendorf 2007). Publicado en Oxford, al igual que el de Highet, aspira a convertirse en uno de los manuales de referencia para la disciplina. A diferencia del de Highet, se trata de una obra colectiva, pero coincide con éste en su atención a la enseñanza de los clásicos, hasta el punto de que tal aspecto docente constituye el capítulo inicial de la obra. Frente a la ordenación eminentemente histórica de Highet, este manual tan sólo dedica una parte concreta de toda su extensión a los períodos literarios, donde se sigue adoptando un criterio historiográfico similar al de Highet: "Renacimiento", "Barroco" o "Neoclasicismo", es decir, categorías artísticas en lugar de formulaciones menos marcadas como, por ejemplo, "Siglo XVI". Luego de esto, se pasa a una segunda parte, atenida a criterios geográficos (África, Europa Central y del Este, mundo germano, Península Ibérica, Italia, Hispanoamérica, Países Bajos, Escandinavia, Gran Bretaña y Estados Unidos) y, finalmente, llegamos a una tercera parte distribuida en "Temas contemporáneos": recepción, estudios poscoloniales, género y sexualidad, fascismo, psicología, arte y arquitectura moderna y posmoderna, para terminar con el cine. Se trata, por tanto, de uno de los libros más conscientes de los nuevos cambios de método, y observamos que la recepción y el poscolonialismo aparecen bien categorizados, con capítulos independientes en la obra que, junto a los de género, fascismo y psicología, suponen toda una novedad en el panorama académico de la tradición clásica. Sin embargo, no aparece en ningún momento referencia alguna a la intertextualidad ni a la historia cultural. En lo que a ésta respecta, no se cita, por ejemplo, en ninguna ocasión a Warburg, si bien se asumen aspectos propios de esta historia cultural en la parte correspondiente a los capítulos sobre arte y arquitectura.

Es muy destacable que la recepción, ahora de manera específica, haya dado lugar a otro manual oxoniense compilado

---

en los tiempos de la fundación de la Universidad de Texas en 1871, y así se han conservado.

por Lorna Hardwick (Open University) y Christopher Stray (Universidad de Londres): el ya citado *A Companion to Classical Receptions* (Hardwick y Stray 2008 y 2011). La obra, que rompe igualmente con el modelo histórico de Highet, consta de una primera parte dedicada a la recepción en la Antigüedad y etapas posteriores, donde destaca el capítulo teórico acerca de las (no siempre tan claras) diferencias entre recepción y tradición. La parte segunda se titula "Transmisión, aculturación y crítica", y resulta muy cercana a los presupuestos poscoloniales. Hay una sección tercera dedicada a la traducción, donde se abordan, asimismo, problemas de colonización, o de recepción de los clásicos en el mundo árabe. La parte cuarta, titulada "Teoría y práctica", cuenta con capítulos como la reescritura de los mitos por parte de André Gide, los modelos feministas de recepción o la canonización. Las partes V y VI se dedican al teatro y al cine, respectivamente, y la sección VII a las culturas políticas, como la recepción multicultural. Hay dos secciones finales, la VIII, dedicada de manera específica a los nuevos contextos de los clásicos, como Homero durante la Guerra Mundial, y la IX, dedicada al futuro de la propia disciplina. Además de la recepción como tal, encontramos algunas referencias explícitas a los grandes autores de la historia cultural, como Warburg y, sobre todo, muchos planteamientos de corte poscolonial, con citas explícitas al propio Edward Said. Por el contrario, no hay presencia, cuando menos explícita, de enfoques intertextuales.

Si bien era Oxford quien había publicado los que parecían los nuevos manuales de referencia en cuanto a la tradición clásica y la recepción, en 2010 Harvard publica un contundente y grueso manual cuyo título recuerda engañosamente al de Highet: *The Classical Tradition* (Grafton *et alii* 2010). Sus compiladores son tres afamados estudiosos: Anthony Grafton (Universidad de Princeton), bien conocido por sus estudios sobre historia de la filología, falsarios y humanismo renacentista, Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore di Pisa y Universidad de Chicago), conocido por sus estudios sobre recepción

y comparatismo literario, y Salvatore Settis (Scuola Normale Superiore di Pisa), conocido por su dedicación al campo de la historia cultural. Lo primero que sorprende de este volumen es su ya señalada organización alfabética, desde la entrada "Academy" hasta "Zoology". Al adoptar esta organización temática se rompe radicalmente con el modelo de discurso basado en una historia literaria de la tradición clásica de carácter lineal y basada en una periodización. No obstante sus apariencias, y tal como se expone en su prefacio, este libro no pretende ser un diccionario temático, sino una guía. Merece la pena que leamos al menos unas líneas de este prefacio:

> This book aims to provide a reliable and wide-ranging guide to the reception of classical Graeco-Roman antiquity in all its dimensions in later cultures. Understanding and misunderstanding of ancient Greek and Romam literature, philosophy, art, architecture, history, politics, religion, science, and public and private live have shaped the cultures of medieval and modern Europe and of the nations that derived from them –and they have helped to shape other cultural traditions as well, Jewish, Islamic, and Slavic, to name only these. Every domain of post-classical life and thought has been profoundly influenced by ancient models. True, these models have not always been interpreted in ways that a sober modern scholarship would consider correct. (Grafton *et alii* 2010, p. vii)

Como puede verse, ya desde el primer párrafo se perfilan bien los paradigmas de estudio, como el de la recepción, donde se intuye a Harold Bloom ("understandings and misunderstandings") y la cultura en sentido amplio ("the cultures of medieval and modern Europe and of the nations that derived from them"). También los planteamientos poscoloniales ("other cultural traditions") se dan cita en este volumen[70]. En

[70] Es muy significativo, a este respecto, el título *The Classical Traditions of Greece and Rome* que lleva el libro editado por James I. Porter (Porter 2006). En este caso, la pluralidad se contempla dentro del propio mundo grecorromano.

lo que a la historia cultural se refiere, es en este manual donde dicho paradigma adquiere una dimensión evidente y propia, con una entrada específica dedicada a Aby Warburg. En cuanto a los poscolonialismos, en cierto momento del prefacio se expone que el título debería haber sido *A Classical Tradition* (y no *The Classical Tradition*), de forma que así se diera a entender que no iba a tratar acerca de la "tradición clásica grecolatina" por antonomasia (Grafton *et alii* 2010, p. x). Hay en él, por tanto, una mirada consciente a las nuevas tradiciones clásicas de otros continentes. Naturalmente, esto implica un alejamiento claro de las posturas eurocéntricas de Highet, aunque se lo silencie. Highet, por cierto, bien habría merecido al menos una de las entradas de la obra, pero, para mi sorpresa, no hay más referencia al autor que una indirecta, a propósito del poeta latino Propercio.

En resumen, los tres manuales anglosajones que acabo de reseñar someramente intentan diferenciarse del manual de Highet mediante la adopción de nuevos paradigmas de estudio y, sobre todo, la ruptura parcial o total con el discurso de una historia literaria, donde destaca la ausencia del planteamiento intertextual.

b. Manuales españoles

Por orden cronológico, el primer manual es el compilado por Juan Signes Codoñer y otros profesores de la Universidad de Valladolid con el título de *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa* (Signes Codoñer *et alii* 2005)[71]. Se trata de una obra colectiva, estructurada en diez secciones temáticas que se disponen de forma cronológica. Las

[71] El título latino se toma, significativamente, de la *praefatio* de las *Noctes Atticae* de Aulo Gelio, el libro donde nació el uso literario de la palabra "clásico". De esta forma, se cierra una suerte de círculo imaginario admirablemente.

dos primeras tratan sobre la Antigüedad misma, mientras el resto avanza hasta el siglo XVIII, que constituye la época donde termina la obra. En este sentido, el libro continúa en la senda del discurso histórico marcada por Highet. De hecho, las denominaciones de los períodos tienden a ser, al igual que en Highet, de carácter artístico, como "Renacimiento" y "Barroco". A diferencia de otros manuales, el rastreo de la tradición clásica arranca en el mismo mundo griego, en la necesidad de preservar mediante la escritura el patrimonio cultural. Se caracteriza, asimismo, por intentar reunir otros ámbitos del saber y no sólo el de la literatura, de manera que nos encontramos con la medicina o el derecho, sin olvidar otros aspectos tales como el de la recepción de Grecia en el mundo árabe durante la Edad Media. El propio uso de la palabra "legado" y cierto afán de ampliar el campo de estudio recuerdan, ciertamente, a obras como las de Finley (1981) y Jenkyngs (1992). No obstante, en el prefacio no se cita más que la monografía de Highet (a la que se define acertadamente como "historia literaria") y Curtius (cuya obra se califica en términos de "magnífica"), además de ciertas historias de la filología clásica. Este manual, en definitiva, aunque intenta diferenciarse del de Highet, lo asume en su aspecto más profundo a la vez que invisible: el del discurso de la historia literaria. Se diferencia de Highet por su mayor apertura de miras, dado que no se ciñe tan sólo a la literatura, o por su análisis de la oralidad y la escritura en el mundo griego como un factor determinante para el estudio de la tradición clásica. Sin embargo, no hay rastro de los nuevos paradigmas que he venido señalando (2.5.).

Pilar Hualde Pascual (Universidad Autónoma de Madrid) y Manuel Sanz Morales (Universidad de Extremadura) compilan un volumen cuyo título es *La literatura griega y su tradición* (Hualde y Sanz 2006). Más que de un manual como tal, se trata de una compilación de doce estudios dispuestos cronológicamente desde Homero a Longo de Lesbos. El material de estudio se ordena, por tanto, de manera individualizada y analítica, por lo que la "tradición" de la literatura griega vendría

a ser la suma de las diferentes tradiciones de cada autor, a la manera del más puro positivismo metodológico. Consecuente con este principio, el libro parte de la "importancia intrínseca" de la obra antigua, a la que se "une" el "haber ejercido una fructífera influencia en la posteridad" (Hualde y Sanz 2006, datos tomados de la contraportada). De esta forma, el libro se organiza como una serie de estudios de literatura griega donde se ha concedido mayor importancia que de costumbre a los subsiguientes apartados dedicados a la tradición. El cotejo de los diferentes capítulos permite comprobar que, desde el punto de vista conceptual, hay un uso indiferenciado de los términos de "tradición", "pervivencia", "influencia" y "recepción". Por tanto, podemos decir que este libro es deudor del método positivista, asumido como "el método" por antonomasia y de manera invisible. La obra no parte de la tradición manualística de Highet, pues no se pretende llevar a cabo una historia literaria de la tradición clásica relativa a la literatura griega en occidente (lo que hubiera conllevado una periodización histórica hasta el presente), sino la consabida ordenación cronológica de los autores griegos. Por ello, no hay tampoco necesidad de diferenciarse de la obra de Highet. En cuanto a los nuevos paradigmas ya estudiados, hay ausencia total de ellos.

En tercer y último lugar, el manual de Luis Alfonso Hernández Miguel (Universidad de Alcalá de Henares) debe mucho a Highet ya desde su propio título: *La Tradición clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina antigua y su recepción en las vernáculas occidentales* (Hernández Miguel 2008), si bien, en lugar de usar el término "influencia", se recurre al de "transmisión", muy ligado, como vemos, al sentido material de la tradición (1.6.). Se prefiere, por tanto, la metáfora hereditaria a la del contagio. También, como en el caso de Highet, es obra de un único autor, que previamente había preparado los materiales para un portal educativo. La obra se divide en quince capítulos y tiene un esquema predominantemente cronológico y analítico, desde la Edad Media a la literatura contemporánea. Siguiendo la tradición de Highet, priman las

categorías historiográficas de orden artístico, como "Renacimiento" o "Barroco". Los diferentes capítulos se subdividen, a su vez, por el doble criterio de los géneros y las naciones. Si bien el autor utiliza a menudo el término "recepción", lo hace en la misma línea hispana de no establecer diferencias sustanciales con respecto a la "tradición". De esta forma, hay que decir que se trata de un manual conscientemente apegado a Highet, a quien pretende dar continuidad mediante su actualización, y hay un interés básico por el esquema de la tradición sin distinguirla de los hechos más específicos de la recepción. Finalmente, no hay rastro de los planteamientos propios de la recepción, la intertextualidad, la historia cultural o el poscolonialismo.

En resumen, las tres monografías hispanas que he revisado mantienen una relación desigual con el manual de Highet: la primera pretende diferenciarse de él, la segunda lo obvia y la tercera se propone actualizarlo. Asimismo, es una característica común el desinterés por contemplar los nuevos métodos de estudio ya señalados, de manera que hay un claro predominio de la exposición analítica y positiva.

Por tanto, habida cuenta de los dos criterios establecidos para esta historiografía, de un lado los grandes manuales y, de otro, las obras que marcan nuevos rumbos metodológicos, cabe establecer una suerte de falta de correspondencia entre unos y otros. En unos casos, las nuevas corrientes metodológicas son obviadas por mero desconocimiento, en otros, son rechazadas. Lo que no debemos olvidar jamás es que el positivismo, erigido en el método por antonomasia, no deja de ser también un método más, por invisible que éste pueda resultar.

TERCERA PARTE
Métodos de la tradición clásica

3.1. De Highet a los nuevos modelos de tradición

"[...] la no poca vanidad de todo lo que a fin de cuentas puede hacerse [...]"

Ferdinand de Saussure

Imaginemos que la lingüística siguiera hoy día enclavada en el método histórico-comparado desarrollado por los llamados "neogramáticos" a finales del siglo XIX. Pensemos que las aportaciones del método estructural, del funcionalismo, la gramática generativa o la actual tendencia de los estudios cognitivos no hubieran tenido incidencia alguna en los métodos de investigación sobre el lenguaje. Algo parecido es lo que, sorprendentemente, le ocurre a buena parte del estudio de la tradición clásica en nuestros días. La falta de reflexión metodológica ha alejado estos estudios de modernas aportaciones teóricas y, muy especialmente, de los métodos intertextuales y de recepción. En muchos trabajos concretos se sigue considerando que la tradición clásica es la mera constatación de un texto antiguo en otro moderno. Cuando la lingüística estaba, a finales del siglo XIX, dominada por la escuela alemana de los neogramáticos, Ferdinand de Saussure escribió una emotiva carta que envió a su amigo, el también lingüista Antoine Meillet. En esta carta expresaba el ginebrino la necesidad de no perder de vista las razones últimas de su investigación:

> Preocupado sobre todo desde hace mucho por la clasificación lógica de estos hechos, por la clasificación de los puntos de vista desde los cuales los tratamos, veo cada vez más la inmensidad del trabajo que sería preciso para mostrar al lingüista lo que hace; reduciendo cada operación a su categoría prevista; y al mismo

tiempo la no poca vanidad de todo lo que a fin de cuentas puede hacerse en lingüística. (Pasaje de una carta de Saussure a A. Meillet fechada el 4 de enero de 1894 [*apud* Benveniste 1971, p. 38])

No muy distinto debería ser este imperativo para los estudiosos de las demás disciplinas humanísticas. De hecho, muchas son las preguntas que a lo largo de una dilatada vida académica nos asaltan durante nuestro quehacer diario. En el caso de la tradición clásica, pueden formularse cuestiones básicas como las siguientes: ¿por qué nos preocupamos de la lectura que un autor moderno ha hecho de otro antiguo?, o ¿qué aporta esta lectura moderna a la mejor comprensión no sólo del autor moderno, sino también a la del antiguo? En especial, hay una pregunta absolutamente clave que puede contestar otras muchas: ¿cómo se plantea la relación entre un autor moderno y otro antiguo?

El estudioso de la tradición clásica se viene conformando normalmente con desvelar huellas de un autor clásico en otro moderno, sin sentir la necesidad de reflexionar más allá de esta constatación. Sin embargo, los métodos utilizados para estudiar fenómenos de tradición no tienen que ser los mismos cuando se trata de obras literarias de los siglos XVI o XVII, donde pesan considerablemente las convenciones, frente a las literaturas del XIX o del XX (no digamos ya del siglo XXI), en las que adquiere un papel protagónico la deliberada y consciente influencia. No debemos obviar, en este sentido, el hecho de que la tradición literaria grecolatina deje de ser en cierto momento una convención incuestionable para convertirse en un hecho de consciente elección. De esta forma, cuando John Milton compone su *Paradise lost*, la convención virgiliana es ineludible, pero se vuelve un hecho electivo, o buscado y consciente, cuando Jorge Luis Borges, hechizado por Virgilio, decide convertir su irrepetible hipálage ("iban oscuros") en un elemento clave de la creación poética. En este sentido, la dicotomía, cada vez más clara, entre los fenómenos de "tradición" con respecto a los de "recepción" resulta muy significativa a la

hora de hacer el difícil retrato de un estado de cosas cambiante (García-Jurado 2015c).

Desde su creación como disciplina, a finales del siglo XIX, la tradición clásica ha utilizado tácitamente un método de estudio que puede considerarse predominantemente positivista. Se trata de un marco metodológico que en otro tiempo fue común a otras disciplinas, tanto del espíritu como experimentales. Concretamente, la literatura comparada y la tradición clásica adoptaron, de manera absolutamente defectiva, el referido método que los teóricos del conocimiento denominan como "A en B"[72]. "Goethe en Francia" u "Horacio en España" constituyen buenos ejemplos de este método que entiende, por lo demás, que la propia naturaleza de un autor como Goethe u Horacio es independiente de su recepción en tal o cual nación (es decir, "Horacio es Horacio" y su "recepción" es algo añadido o marginal, en cualquier caso[73]). En este sentido, el positivismo se caracteriza por considerar que los objetos de estudio son previos a cualquier método y que, por tanto, su estudio no altera la esencia de tales objetos. De esta forma, el análisis de "A en B" presupone dos objetos de estudio previos que se suman ("A" + "B"). Ya veremos más adelante que esta cuestión es, cuando menos, revisable desde otros presupuestos teóricos.

En su *Teoría del saber histórico*, José Antonio Maravall reflexiona acerca de este axioma del positivismo que considera "la inalterabilidad del objeto respecto a su observador", dando así lugar al "conocimiento objetivo por excelencia" (Maravall 1967, pp. 116-117). En este sentido, uno de mis profesores de la Universidad Autónoma de Madrid nos recordaba constantemente que "los datos eran los datos, al margen de las teorías".

[72] Puede encontrarse un buen estado de la cuestión en Ruiz Casanova 2007.

[73] Me consta que todavía en el ámbito de la filología clásica hay quien considera los estudios de tradición clásica como un aspecto ancilar, marginal y perfectamente prescindible. El asunto es delicado, pues concierne a actitudes y prejuicios bien arraigados, sobre todo en torno a una idea de "filología pura".

No quería ver, acaso, que las teorías o interpretaciones son las que seleccionan y convierten en relevantes tales datos. El carácter defectivo de su método es, por lo demás, algo que desacretida a la disciplina, al menos vista desde fuera. Recuerdo ahora cómo, tras mi ponencia de clausura en el IV Congreso de estudios clásicos celebrado en la Universidad Nacional Autónoma de México, una colega me felicitaba por correo electrónico, al cabo de unos días, en estos términos:

> Debo confesar que tenía ciertas prevenciones con respecto a la tradición clásica, pero me gustó escucharte y me alegré de que propusieras una renovación/un enfoque diferente para quienes se aventuren por estos derroteros. Me alegré también de saber que tradición clásica no consiste únicamente en hacer el recuento de las veces que aparece un término "clásico" (¿?) en un autor contemporáneo.

Estas líneas son interesantes, y quizá no tanto por su descripción más o menos certera del estado de unos estudios como por la visión que desde fuera se pueda tener sobre ellos. Los estudios de tradición clásica se asocian a la mera constatación y muchos de los trabajos que hoy en día se llevan a cabo siguen cultivando una metodología ciertamente propia de finales del siglo XIX o comienzos del XX. De esta manera, si el siglo XVIII aportó a los futuros estudios de tradición clásica la historia crítica, la bibliografía o el interés por la traducción histórica (2.2.), y el XIX hizo otro tanto con el positivismo, el siglo XX ha traído nuevas formas de entender la disciplina. Al final de la segunda parte de este libro (2.5.) he intentado señalar, desde criterios historiográficos, cuáles habían sido los hitos metodológicos más influyentes para la tradición clásica a finales del siglo XX y comienzos del XXI, a saber:

a) El cambio de perspectiva desde la "tradición" a la "recepción" (Jauss)
b) La intertextualidad y la superación del concepto de "fuente" (Genette)

c) La ampliación de la tradición clásica a los nuevos enfoques de historia cultural (Warburg)
d) Orientalismo: los estudios poscoloniales y la manipulación del pasado (Said)

Naturalmente, el ámbito de la tradición clásica no se va a ver afectado en igual medida por estos paradigmas (así lo hemos podido comprobar fehacientemente mediante el análisis de seis de los manuales de tradición clásica publicados ya en el siglo XXI [2.6.]), dado que provienen de otros ámbitos de conocimiento y que, de manera directa o indirecta, tienen en común el hecho de presentarse como alternativas al modelo de estudio encarnado por Highet. El siguiente cuadro nos permite apreciar de una forma muy básica en qué consisten tales alternativas frente a lo que había propuesto el profesor de Columbia en 1949:

Modelo de Highet	Modelos alternativos
a. Mayor peso de la "influencia" sobre la "recepción"	Cambio de perspectiva desde la "tradición" a la "recepción"
b. Visión analítica e historicista de la tradición clásica	Múltiple relación entre los textos
c. Sólo la literatura	Nuevos enfoques de historia cultural: la historia del arte
d. Literatura occidental	Otras literaturas

De esta manera, el fundamental libro de Highet no sólo sirvió para asentar una disciplina, sino también para provocar, mediante la reacción a sus planteamientos, el desarrollo ulterior de los estudios sobre tradición clásica.

He seleccionado, por tanto, estos cuatro grandes aspectos para ejemplificar los nuevos modelos de estudio. Obviamente, con tales criterios no se agota este rico ámbito académico, pero sí tengo la certeza de que, si bien no están todos los posibles, estos cuatro representan perfectamente la evolución de la disciplina. Necesarias razones de espacio y simplificación

aconsejan prescindir en este trabajo de la vertiente de la tradición clásica dedicada a estudiar la recreación de los mitos, así como de nuevos enfoques cercanos a la tematología, como es el caso de la mitocrítica (no haré más que referencias puntuales e imprescindibles), dado que tales estudios ya darían lugar por sí mismos a un nuevo libro.

3.2. De la "tradición" a la "recepción": cambio de perspectiva

> "Y esta conjugación tristísima perdida
> entre los árboles."
>
> Rafael Alberti

estas alturas, ya sabemos que la tradición clásica, al menos n su primera formulación, no dejaba de estar imbuida por el ositivismo y el historicismo de su época. De hecho, tal como a formuló Menéndez Pelayo, se trataba de algo tan analítico omo "la historia de cada uno de los clásicos en España" García-Jurado 2012a). Sin embargo, desde el punto de vista le la estética de la recepción, como bien expresa Hans Robert auss, la reconsideración estética de la literatura implica, asinismo, una revisión crítica de su propio canon:

> [...] La calidad de una historia de la literatura fundada en la Estética de la recepción dependerá del grado en que sea capaz de tomar parte activa en la continua totalización del pasado por medio de la experiencia estética. Esto requiere, por un lado (frente al objetivismo de la historia literaria positivista), una canonización buscada conscientemente, la cual, por otro lado (frente al clasicismo de la investigación de la tradición), presupone una visión crítica, cuando no la destrucción del canon literario ya superado. (Jauss 2000, p. 160)

De esta forma, cuando Italo Calvino selecciona en *Por qué leer os clásicos* (Calvino 1993) los autores antiguos que configuran su biblioteca personal, lo más destacable es el sorprendente carácer de su elección: la *Odisea* frente a la *Ilíada*, Jenofonte frente

a Tucídides, Ovidio frente a Virgilio y Plinio el Viejo frente a Cicerón (1.5.). Por lo demás, la perspectiva estética se justifica plenamente cuando estudiamos las inesperadas relecturas de Ovidio desde movimientos artísticos tan distantes como el surrealismo o la recreación posmoderna[74]. En cualquier caso, e independientemente de cómo se relate la tradición clásica, ésta ha constituido, en la práctica, un estudio de carácter eminentemente histórico, más que estético.

Habida cuenta de esta excesiva carga histórica, hace un tiempo, tanto Javier Espino desde la Universidad Nacional Autónoma de México como yo mismo nos propusimos desarrollar una línea de investigación que venimos formulando en términos de "Literatura antigua y estéticas de la Modernidad" (LAEM). Esta línea tiene como propósito la consideración de un aspecto clave a la hora de definir las relecturas de los antiguos en un nuevo contexto cultural, a saber, las implicaciones específicas que las modernas estéticas tienen en tales relecturas. Si bien el clasicismo es la estética prototípica para la apreciación de la literatura y el arte antiguos, no por ello cabe desdeñar otras formas de expresión acaso menos esperables, pero igualmente válidas y estimulantes. En este sentido, la relación que el arte barroco o el romántico establecen con lo antiguo, o la mantenida por las vanguardias de comienzos del siglo XX, sin olvidar tampoco la lábil y abigarrada posmodernidad, son aspectos que, además, nos muestran cómo cada época reinterpreta desde sus claves ideológicas las manifestaciones de tiempos pretéritos. Tal planteamiento, donde combinamos el diálogo entre lo antiguo y lo moderno a partir de sutiles relaciones entre textos e imágenes, nos brinda unas claves hermenéuticas realmente útiles para poder apreciar cómo la Modernidad recrea

[74] Andrés Ortega ha desarrollado, a este respecto, un fundamental trabajo que pone en relación la tradición clásica con la vanguardia (Ortega Garrido 2012). Igualmente interesante es el capítulo "La mitología en la vanguardia" que Inmaculada López Calahorro dedica al estudio del mundo clásico durante la etapa surrealista de Francisco Ayala (López Calahorro 2008, pp. 43-61).

e incluso reinventa el pasado. La múltiple recepción de lo antiguo desde diversas estéticas se convierte, de esta forma, en la clave interpretativa de nuestras investigaciones comunes.

Voy a citar un caso significativo de cómo una estética moderna puede seleccionar y condicionar profundamente la recepción de un autor clásico. Así podemos verlo en el peculiar uso que el poeta español Rafael Alberti hizo de un adjetivo típicamente ovidiano, *tristissima,* en el contexto de uno de sus poemas surrealistas:

NOMINATIVO:	la nieve
GENITIVO:	de la nieve
DATIVO:	a o para la nieve
ACUSATIVO:	a la nieve
VOCATIVO	¡oh la nieve!
ABLATIVO	con la nieve
	de la nieve
	en la nieve
	por la nieve
	sin la nieve
	sobre la nieve
	tras la nieve

La luna tras la nieve
Y estos pronombres personales extraviados por el río
Y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles.
BUSTER KEATON.
(Alberti 1996, p. 180)

La aparición final del adjetivo "tristísima", así como el frío que evoca la palabra "nieve", tantas veces repetida, nos transmite el infeliz recuerdo que conserva Alberti de sus días escolares, cuando tuvo que aprenderse de memoria, como tantos alumnos, la más famosa elegía de los *Tristes* de Ovidio, precisamente la que comienza de esta manera:

Cum subit illius tristissima noctis imago,
qua mihi supremum tempus in urbe fuit [...] (Ov. *Tr.* 1.3.1-2)

El ovidiano superlativo *tristissima* se metamorfosea en un rasgo surrealista dentro de la poesía de Alberti, de igual forma que el virgiliano *lentus in umbra* de la primera bucólica se convierte en el borgiano "lento en mi sombra" del "Poema de los dones" y, más allá del tiempo y del espacio, en las "lentas filas de los panteones" dentro del temprano libro *Fervor de Buenos Aires*. ¿Influye, pues, Ovidio en Alberti y Virgilio en Borges, o son Alberti y Borges quienes se dejan influir, actualizando el lenguaje poético de Ovidio y Virgilio para configurar una expresión propia del siglo XX? ¿Qué pesa más, la tradición o la recepción? (García-Jurado 2015c). En este sentido, la idea de "tradición" ha ido asociándose a ciertos presupuestos implícitos que merecen la pena ser señalados.

En primer lugar, la perspectiva que parte de un texto antiguo como fuente de otro moderno suele conceder la primacía al primero, cuya función básica sería la de influir en el segundo (Bergua 2003). El texto más reciente, por su parte, sería básicamente una imitación o huella del primero y, como ya sabemos, la teoría romántica de la originalidad a ultranza convierte la imitación en un demérito. Desde tales presupuestos se consideró con menosprecio, ya desde finales del siglo XVIII (es el caso de Friedrich August Wolf, el autor del primer programa de la asignatura que conocemos como "historia de la literatura romana"), que la literatura romana no era más que una mera imitación de la griega, por lo que carecía básicamente de interés estético como tal literatura. Sin embargo, si adoptamos la posición de un lector o un autor moderno, la perspectiva se invierte. Jorge Luis Borges escribió un singular cuento, "Pierre Menard, autor del Quijote" (Borges 1989 I, pp. 444-450), que ensalzaba la labor creativa del lector en calidad de autor de una "obra subterránea".

A partir del propio planteamiento del cuento de "Pierre Menard", me atreví a publicar en 2006 un libro donde presentaba a Borges como "autor" nada menos que de la *Eneida* de Virgilio (García-Jurado 2006a). La *Eneida* borgiana no sería otra cosa que una de esas obras subterráneas que de épica

pasaría a releerse en clave elegiaca, a partir de unos cuantos versos esenciales[75]. Pero la "*Eneida* de Borges" sería una obra caracterizada, ante todo, por el hecho de haber sido leída a la luz de Beda el Venerable, de Dante, de John Milton, de Hobbes, de Croce o de T.S. Eliot. El horizonte cultural de la *Eneida* borgiana es más amplio o, al menos, bien distinto del que pudo tener el propio Virgilio.

Tales gustos, normas o categorías literarias que los lectores van añadiendo a lo largo de la historia constituyen el llamado "horizonte de expectativas", que es lo que les permite contextualizar la lectura de una obra antigua en un nuevo tiempo, incluso permitiéndose el lujo de interpretar lo que el autor antiguo pudo haber dicho y acaso no dijo.

Así pues, cuando hablamos de la "modernidad" de un autor grecolatino no dejamos de entenderlo desde nuestras propias categorías ideológicas y estéticas. Por ejemplo, cuando Michel de Montaigne pensaba en las *Noches áticas* de Aulo Gelio lo hacía desde una nueva perspectiva literaria que le permitía concebir la obra miscelánea latina como no-ensayo (García-Jurado 2012b, pp. 60-61). Recreando una bella metáfora orteguiana, la miscelánea de Gelio vendría a ser algo parecido a la alquimia, mientras que Montaigne habría alcanzado ya la química moderna (Ortega y Gasset 2005, pp. 18-19).

De los dos ejemplos aducidos, el de Borges y el de Montaigne, surgen algunas preguntas pertinentes. Entre otras, hay una cuestión hermenéutica acerca de cómo se interpreta un texto antiguo cuando se lee al cabo de los siglos. ¿Cabe hacer de él

[75] Al cabo de un tiempo, durante una estancia en la Universidad de Harvard (2009), precisamente donde el propio Borges había impartido unas inmortales conferencias Norton sobre Poética, tuve la oportunidad de volver a tales versos para analizar el alcance de lo que concebí como la manera borgiana de traducir a Virgilio. Por ejemplo, el hemistiquio *Sunt lacrymae rerum* quedaba magistralmente vertido como "Todas las cosas que merecen lágrimas" (García-Jurado 2010e), si bien lo más importante de esta suerte de traducción se encuentra en la enumeración caótica que la sigue, como tendremos ocasión de ver en 3.3.

una lectura atemporal o, bien al contrario, una lectura histórica, que nos permita situarlo en su tiempo y contexto? Asimismo, podemos pensar en el aspecto creativo que puede tener la misma tradición cuando los textos antiguos son releídos bajo nuevas claves estéticas e, incluso, cuando se producen errores en la transmisión, como los "misunderstandings" o "errores de interpretación" que expone Harold Bloom en su ya citado libro sobre la angustia de las influencias:

> Las influencias poéticas no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, ya que frecuentemente los vuelven más originales, aun cuando no necesariamente mejores. La profundidad de las influencias no puede ser reducida al estudio de las fuentes, a la historia de las ideas, o a la modelación de imágenes. Las influencias poéticas, o, como las llamaré más frecuentemente, los errores de interpretación, constituyen necesariamente el estudio del ciclo de vida del poeta como poeta. (Bloom 1991, p. 16)

La influencia, por tanto, deja de representar una relación de un único sentido para conferir al receptor la posibilidad de recrear e insuflar un nuevo significado a aquello que recibe. Por su parte, T.S. Eliot exponía, según hemos visto ya (2.3.), cómo una nueva obra era capaz de alterar, siquiera levemente, el equilibrio que las diferentes obras habían conformado a lo largo del tiempo. Y ya no sólo es pertinente hablar acerca de los autores y sus obras, pues la recepción es, entre otras cosas, un fenómeno propio de los lectores, por lo que conviene observar cómo éstos irrumpen a la manera de un nuevo personaje en el hecho literario, frente al escritor, que tradicionalmente se ha considerado como el absoluto protagonista.

Así las cosas, cabe destacar la profunda huella que ha dejado en este tipo de reflexiones la "estética de la recepción" de Hans-Robert Jauss[76]. La conferencia que este teórico de la

[76] El origen del término nace de la idea de "receptor" acuñada por K. Bühler, el psicólogo que participó en el Círculo Lingüístico de Praga, para el establecimiento de las funciones del lenguaje. Como es sabido, el Círculo

literatura impartió en 1967 con el título de "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria" (Jauss 2000, pp. 137-193) constituye el puntal básico para fundamentar esta nueva perspectiva. El autor incide en un concepto tomado de la epistemología y al que ya me he referido unas líneas antes, el de "horizonte de expectativas". Este concepto tiene en cuenta el bagaje del lector moderno para llevar a cabo su propia interpretación de un texto del pasado. Uno de los ejemplos más interesantes de este tipo de relectura nos lo ofrece la carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas en los cuentos góticos desde el siglo XVIII. Soprende cómo un texto escrito tantos siglos atrás puede releerse a partir del siglo XVIII en calidad de moderno relato gótico (García-Jurado 2010d).

En lo que a la lectura concreta de los autores grecolatinos respecta, la recepción puede tener una doble vertiente, ya se trate de la lectura de un texto más o menos contemporáneo a sus lectores o no. En este sentido, el objeto de estudio de la recepción puede ser bastante más amplio que el de la propia tradición clásica. En el primer caso, estamos ante lo que los italianos (Cavallo *et alii* 1991) denominan en sentido amplio "recepción" frente a la "actualización" del texto antiguo. Este último concepto es el que se aplica para hablar de las lecturas que de los clásicos se hacen a partir del siglo XVIII. Concebida de esta forma, la recepción parece haberse constituido, sobre todo dentro del ámbito anglosajón, en un estudio complementario, aunque diferente (incluso rival), al de la tradición clásica. Si bien, como ya hemos tenido ocasión de ver (2.6.), en algunos manuales españoles se utiliza de manera indistinta uno y otro término, en el mundo anglosajón, sin embargo, disponemos de monografías específicas (p.e. Hardwick 2003) y hasta de manuales (Hardwick y Stray 2008 [2011]), por no hablar, incluso, de revistas dedicadas exclusivamente al asunto, como el *Classical Reception Journal* que edita la Universidad de

lingüístico de Praga también propició los estudios formalistas en el ámbito de la literatura.

Oxford. En el manual de Hardwick y Stray encontramos una interesante introducción donde se expone lo que los editores entienden por el término "recepciones", escrito en plural:

> [...] By "receptions" we mean the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented. These are complex activities in which each reception "event" is also part of wider processes. Interations with a succession of contexts, both classically and non-classically orientated, combine to produce a map that is sometimes unexpectedly bumpy with its highs and lows, emergences and suppressions and, sometimes, metamorphoses. So the title of this volume refers to "receptions" in the plural. (Hardwick y Stray 2011, p. 1)

Dos ideas resultan especialmente pertinentes dentro de este tipo de estudio: de una parte, el énfasis en "las maneras" ("the ways") según las cuales la "materia griega y romana" ("the Greek and Roman material") se reinterpreta y, de otra, el interés por estudiar cómo los "hechos de recepción" pertenecen, asimismo, a fenómenos mucho más complejos que los que puede explicar la mera transmisión de un motivo antiguo. Esta interacción de diversos factores nos acerca a una visión de la literatura no constituida por hechos aislados, paradigma que nos ocupará en el apartado siguiente.

3.3. LA INTERTEXTUALIDAD, MÁS ALLÁ DEL CONCEPTO DE "FUENTE"

"[...] todas las cosas que merecen lágrimas."

Jorge Luis Borges

El modelo científico positivista, según he definido más arriba (3.1.), concede primacía a los datos, los considera individualmente, y entiende que su existencia preexiste a cualquier posible interpretación o relación. Desde esta perspectiva, la literatura grecolatina constituye un conjunto delimitado de datos ("autores y obras") cuya naturaleza no depende de las interpretaciones ulteriores, sino que emana de sí misma. Asimismo, la presencia de la literatura grecolatina (llamémosla "A") en otras literaturas (llamémoslas "B") se producirá siempre sin perder su esencia originaria y en un solo sentido ("A" en "B"), es decir, sin necesidad de que la relación origine un objeto de conocimiento necesariamente nuevo, como podría ocurrir desde una perspectiva estructural o sistémica (la relación entre "A" y "B" puede modificar la naturaleza de los elementos que la conforman en la medida en que su delimitación conceptual depende de la propia oposición).

Los estudios de tradición clásica se enfocaron desde un primer momento con una perspectiva positivista e historicista, por lo que la tradición, lejos de constituir un objeto de estudio propio, se concibió como una suerte de "apéndice" con respecto al "núcleo", formulable en estos términos: "la literatura grecolatina y su tradición". De esta forma, el conocimiento de la tradición de un autor clásico sería algo "añadido" al

conocimiento de este autor por sí mismo. Esta concepción, sin embargo, no encuentra buen acomodo cuando pasamos a la consideración dialógica de los textos, inspirada por el crítico literario ruso Mijail Bajtín en los años 30 del siglo XX, o cuando, a partir de tales ideas, nos adentramos en la relación múltiple entre textos formulada en 1967 por Julia Kristeva con el nombre de "intertextualidad". Frente al modelo positivista "A en B", el método estructural se plantea como "A y B", o incluso "B y A", de manera que nuestro conocimiento dependerá, sobre todo, de la observación de las relaciones complejas y simultáneas que mantiene un conjunto de elementos. La relación, pues, y no el dato, se convierte en el verdadero objeto de estudio.

Veamos un ejemplo significativo de lo dicho hasta aquí: el escritor cubano Lezama Lima utiliza citas del historiador latino Suetonio en cierto momento de su novela *Paradiso*. Varios textos de Suetonio aparecen "inmersos" en un pasaje concreto de la novela, precisamente cuando se nos describen las impresiones que a uno de sus personajes, José Cemí, le reporta la lectura de Suetonio, concretamente la vida del emperador Nerón (Suet. *Nero* 20-22):

> Como a las dos de la mañana, Cemí se despertó, la amalgama de la algazara, la aparición inesperada de Fronesis y su acompañante Foción, y sobre todo las palabras de su madre, unido lo anterior al largo sueño producido por los polvos fumigatorios le producían un afán de volver, como en un reencuentro de su sueño con su circunstancia, a los libros que estaba leyendo. Había abandonado a Suetonio en el capítulo dedicado a Nerón, al que quería leer en el silencio de la medianoche. Recordó a Nerón al lado de su arpista favorito, haciéndolo tañer hasta el desfallecimiento. Sus ejercicios para conservar una voz que sólo existía en sus delirios, tales como acostarse sobre sus espaldas, cubriéndose el pecho con una hoja de plomo, absteniéndose de comer frutas. Su escuela de canto basada en el aforismo helénico: la música no es nada si se la tiene oculta. Inaugurando su temporada en Nápoles, no dejando de cantar mientras transcurría un terremoto. Trayendo jóvenes

de Alejandría, para dedicarlos a claqueros, dividiendo la manera de aplaudir en combo, tejas y castañuelas. Estos claqueros usaban una rizada cabellera, una clámide color de múrice y un anillo en la mano izquierda. Pidiendo el pueblo su *voz celestial* declaró que *sólo cantaría en sus jardines*. Al representar la tragedia *Canacea en el parto*, exigió que las máscaras de los dioses y los actores se pareciesen a su divino rostro. Pasaba gran parte del día viendo sobre una mesa las carreras de cuadrigas de marfil, cinceladas miniaturas persas. Habiendo recibido de sus admiradores ruegos para que cantase, dijo que *sólo los griegos sabían escuchar y eran dignos de su voz*. Mientras leía el relato de Suetonio, Cemí no estaba enteramente despierto, el humo de aquellas sustancias ardiendo permanecía entrelazado a la parte vegetativa de su organismo, aunque percibía que aquel grotesco emperador actor no era ni un tigre ni una dama perdida en el bosque. No, no era nada de eso lo que veía, se presentaban unas máscaras que tapaban unas carcajadas, no un rostro, que miraban unas nalgas agrandadas como las ancas de los caballos negros de los encapotados en el procesional de los estudiantes. (Lezama Lima 1984, pp. 382-383)

Se trata de la lectura de un historiador romano, Suetonio, en pleno Caribe, convertido en nueva transfiguración del viejo Mediterráneo[77]. Sin embargo, esta lectura de un autor de la llamada "decadencia latina" no es ajena a una tradición literaria francesa configurada a finales del siglo XIX en torno a la idea de "spleen" o *taedium vitae*, que nos lleva a autores como Huysmans u Oscar Wilde, lectores frecuentes de la estrafalaria vida del emperador Heliogábalo narrada en la *Historia Augusta*. Lezama Lima es, pues, heredero literario de esa estética decadente que se plasma en el gusto por el *taedium vitae* de los emperadores romanos. El supuesto humanismo será, en realidad, un guiño a la moderna literatura francesa de finales del siglo XIX.

[77] En este sentido, me parece muy afortunada la idea desarrollada por Inmaculada López Calahorro del "Mediterráneo Caribe" que acuña en uno de sus estudios sobre Alejo Carpentier y los clásicos. Así, cuando Alejo Carpentier recrea este "Mediterráneo Caribe" está reubicando nada menos que el antiguo humanismo (López Calahorro 2010).

Desde el punto de vista del positivismo, lo relevante en este caso sería esa ocurrencia de un pasaje de Suetonio en un texto moderno. Sin embargo, constatar simplemente tal aparición del historiador romano en una novela cubana del siglo XX no explica, por ejemplo, que la motivación de este hecho responde básicamente a una convención creada por la literatura de finales del siglo XIX, que convirtió la lectura de los decadentes emperadores romanos en un verdadero rasgo estético. Este nuevo planteamiento hace que el estudio de la naturaleza de las relaciones que pueden mantenerse entre diversos elementos se convierta en uno de los aspectos teóricos más importantes de los estudios de naturaleza estructural.

La teoría intertextual ha hecho posible que podamos contemplar nuevos horizontes para la interminable relación entre los autores antiguos y los modernos, y que esta relación se establezca, básicamente, en términos de diálogo. En el caso del comparatismo, esta teoría establece criterios que superan con creces los estrechos márgenes de la imitación o la influencia a la hora de hablar acerca de la relación entre textos. La relación esencial es la que viene definida por un "hipotexto" o texto subyacente. El hipotexto no funciona tanto como algo físico, sino como una suerte de "texto mental", asimilado por el lector, que lo transformará convenientemente para que dé lugar, acaso, a un nuevo texto, ya recontextualizado. Una de las características más importantes de este hipotexto es que no se trata de una mera fuente. A menudo nos empeñamos en buscar los textos que pudieron inspirar a los escritores modernos. Nos afanamos en encontrar lo que les inspiró antes de ponerse a escribir, y después observamos la fidelidad con respecto a su original. Como ya he tenido ocasión de señalar, el mito de las "fuentes" literarias inspiró a Pedro Salinas una irónica etiqueta, la de la "crítica hidráulica", como parodia de esta incesante búsqueda que los positivistas llevaban a cabo con insistencia. En cierto momento de mi lectura y estudio de la poesía de Borges di con uno de los poemas que más me han conmovido, el titulado "Elegía":

Sin que nadie lo sepa, ni el espejo,
ha llorado unas lágrimas humanas.
No puede sospechar que conmemoran
todas las cosas que merecen lágrimas:
la hermosura de Helena, que no ha visto,
el río irreparable de los años,
la mano de Jesús en el madero
de Roma, la ceniza de Cartago,
el ruiseñor del húngaro y del persa,
la breve dicha y la ansiedad que aguarda,
de marfil y de música Virgilio,
que cantó los trabajos de la espada,
las configuraciones de las nubes
de cada nuevo y singular ocaso
y la mañana que será la tarde.
Del otro lado de la puerta un hombre
hecho de soledad, de amor, de tiempo,
acaba de llorar en Buenos Aires
todas las cosas.
(Borges 1989 III, p. 309)

Supe a partir de cierto momento que en este poema "subyacía" un verso de Virgilio: *sunt lacrymae rerum*. Pero esta constatación no suponía más que un mero punto de partida. En realidad, la clave de este hipotexto expresable como "las lágrimas de las cosas, o las cosas por las que llorar" está en la enumeración caótica (tan propia luego, en calidad de recurso estilístico, de autores como Roberto Bolaño) que sigue a la traducción virgiliana propiamente dicha. El conciso hipotexto virgiliano ahora se expande al dejar que la palabra *res* ("cosas") muestre todo lo que conlleva. Pero alguien puede preguntarnos dónde está "materialmente" Virgilio en este poema de Borges. La cuestión se parece a lo que Platón se planteaba con los juicios analíticos: cuando sumamos uno más uno, dónde están luego estos números en la síntesis del dos. De nuevo, el mito positivista ya aludido de que la suma de las partes es igual al todo no encaja bien en este presupuesto. En realidad, Virgilio está en todo el poema, pero diseminado y, al mismo

tiempo, expandido, y es reconocible gracias a unas palabras clave.

Este es, en definitiva, el problema del texto subyacente o del hipotexto: en realidad ya no existe como tal texto, sino que pasa a ser una suerte de materia prima que se metaboliza en el nuevo poema, se convierte en proteína literaria. Por ello, cada vez me parece más ilusoria la metáfora de la "fuente literaria", que presupone la presencia material del texto previo en el texto posterior. En este sentido, lo que Genette llamó "hipotexto" no equivale al término "fuente". El primer término pertenece a una concepción estructural de la literatura donde la naturaleza de un texto depende de los demás textos ("A es A y también su contrario"), mientras el segundo es fruto del positivismo del siglo XIX, según el cual, un texto presenta una entidad como tal texto ("A es A y es distinto de B"). El hipotexto, vuelvo a repetirlo, no es tanto un texto físico como mental, y se trata de un texto dinámico y variable (frente al texto fijado de antemano y por escrito). Por ello, cuando indagamos en los hipotextos virgilianos que aparecen en Borges encontramos tantas conscientes mutaciones[78].

El éxito de estas visiones gestálticas u holísticas del hecho literario culmina cuando el helenista y crítico literario Gérard Genette publica en 1982 su libro titulado *Palimpsestes: La littérature au second degré* (en su versión española: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [Genette 1989]), donde sistematiza cinco modalidades recurrentes de relación entre textos (2.5.b.). En todo caso, aunque los conceptos de "dialogismo" (Bajtín) y de "intertextualidad" (Kristeva) son análogos, no pueden identificarse sin más. Parece que, si bien el concepto de intertextualidad es heredero del de dialogismo, aquél no recoge, sin embargo, toda la dimensión comunicativa de

[78] Muchos especialistas han hecho un uso abusivo del término "hipotexto" sin saber realmente de su condición inmaterial. Lo han considerado un mero sinónimo de "fuente", una forma más moderna de renombrar esta vieja etiqueta del positivismo.

éste, como el polifonismo de voces o los registros sociales en la obra (pensemos en los estudios bajtinianos sobre Dostoyevski). Asimismo, la intertextualidad o, ya de manera más precisa, la "transtextualidad" ha generado una mecánica de relaciones entre los textos que no contempla necesariamente el dialogismo.

Si bien dentro de los estudios de literatura griega y latina hay buenas aplicaciones del criterio de la intertextualidad, la tradición clásica no ha recibido, al menos que sepamos, tanta atención, posiblemente porque los anglosajones no la han adoptado como método de estudio en la misma medida que otros paradigmas, como el de la recepción. Sí pueden encontrarse significativos estudios en el ámbito hispano. Uno de los pioneros en usar las aportaciones de Genette fue Ángel Vilanova, de la venezolana Universidad de los Andes, quien asumió tales presupuestos teóricos en 1990, dentro del marco de una ponencia presentada en el "I Taller internacional sobre filología clásica en América Latina (La Habana, 7-11 de mayo de 1990)" (Vilanova 1992 y 2006). El autor parte de la conciencia, similar a la de Claudio Guillén (2.5.), de lo insatisfactorios que resultan los conceptos de "fuente" e "influencia" para poder dar cuenta de toda la riqueza de relaciones posibles. Desde este marco teórico, Vilanova llevó a cabo una lectura del motivo del "Viaje al Averno" en tres autores hispanoamericanos (Marechal, Rulfo y Núñez) a partir de una de las modalidades de relación textual propuestas por Genette: la hipertextualidad. De esta forma, el autor parte de la hipótesis de considerar el motivo del "Viaje al Averno" como hipotexto de las novelas *Adán Buenosayres, Pedro Páramo* y *Cubagua,* que se configurarían como hipertextos. El hipotexto del motivo del "Viaje al Averno" podría reconstruirse, en calidad de texto mínimo, a partir de los textos modernos donde termina emergiendo. Sin embargo, en este caso, dado que conservamos la literatura antigua que lo configura, es posible reconstruirlo a partir de ésta. Al, mismo tiempo, la propia formulación del título del libro de Vilanova, *Motivo clásico y novela latinoamericana,*

supone un cambio de rumbo sobre formulaciones como "El motivo clásico en la literatura hispanoamericana".

También a partir de un antiguo mito griego, el de Edipo, Genette estudió la forma en que desarrollan este hipotexto dramaturgos como Corneille, Voltaire y J. Cocteau (Genette 1989, pp. 329-335)[79]. Asimismo, García Gual ha desarrollado la idea de "expansión estilística" a partir de un hipotexto mediante la fábula del zorro y el cuervo (García Gual 1995). Cabe ver en el uso de este método intertextual la pertinencia de llevar a cabo un estudio de conjunto y no el acostumbrado planteamiento analítico de cada obra por separado.

Frente al historicismo marcado por los estudios más tradicionales, el hipotexto mantendría una relación sincrónica o simultánea con los textos más recientes y, paradójicamente, a partir de este carácter simultáneo y presente, como si de una huella del tiempo se tratara, derivaría el sentido profundo de su historicidad (Guillén 1989, pp. 119-138; García-Jurado 2010a). Lo que en el positivismo se denomina "fuente" literaria no deja de ser un concepto de naturaleza arqueológica, ante todo causal ("A está en B porque A ha influido en B"). Sin embargo, el hipotexto interacciona con su hipertexto en un plano de realidades simultáneas y electivas. La historicidad debe deducirse a través de las configuraciones creadas y resultantes en un momento dado (al igual que los sistemas lingüísticos en sincronía). Ya hemos visto, por ejemplo, que el recurso a ciertos autores antiguos por parte de los modernos responde, paradójicamente, a hechos de elección dentro de modernas tradiciones literarias. De esta forma, la elección de Homero por parte de ciertos autores modernos puede entenderse como un rasgo parnasiano, de igual forma que la presencia de Suetonio dentro del citado texto de Lezama Lima se explica, ante todo, como un rasgo del moderno decadentismo.

[79] Carlos García Gual ha revisado este fenómeno más recientemente (García Gual 2012, pp. 216-222).

Inspiradas en tales relaciones intertextuales, aunque sin una correspondencia unívoca, he sistematizado un modelo denominado "Encuentros complejos entre literaturas antiguas y modernas" donde se articulan cuatro relaciones básicas desde varios niveles (García-Jurado 2011b)[80]:

— La moderna consideración biográfica del autor antiguo y de su obra
— La moderna consideración de la textualidad de la obra antigua, citada o recreada por el autor moderno
— El comentario o crítica del autor antiguo por parte de uno moderno
— La relectura de la obra antigua desde nuevas claves estéticas o de género literario

El primer aspecto parte del esquema historiográfico del autor y su correspondiente obra, si bien a menudo tal esquema se ve truncado por la ausencia de uno de los dos elementos, dando así lugar a obras sin autor y, lo que es quizá más interesante, a autores sin obra. El monólogo dramático, con su primera persona como factor dominante, es una de las maneras mediante la cual los autores adoptan la voz de otros, como cuando Ezra Pound encarna la voz de Propercio u Osip Mandelstam la de Ovidio (García-Jurado 2006b). El segundo aspecto tiene que ver, ante todo, con la realidad material de la literatura: la existencia de textos y las diferentes representaciones de esa textualidad, como puede ser el uso de las citas de textos ajenos en nuevos contextos. Hay casos donde el autor moderno no se conforma únicamente con reproducir un texto, sino que lo inventa, como ocurre con la supuesta cita de Séneca que recrea Edgar Allan Poe al comienzo de su cuento "La

[80] Fue en 1999 cuando di a conocer la primera propuesta de los "encuentros complejos" entre literaturas latinas y modernas como dinamizadores de una "historia no académica de la literatura grecolatina en las letras modernas" a partir de los criterios intertextuales de Genette (García-Jurado 1999a y 1999b).

carta robada" (Barrios Castro y García-Jurado 2005). La tercera modalidad tiene que ver con el afán de juzgar los escritos que leemos, tratando de separar lo que queremos que perdure frente a lo que nos parece meramente efímero; los cánones literarios serían consecuencia de este ejercicio crítico. El ensayo de Kadaré acerca de Esquilo (Kadaré 2006) o el de María Zambrano titulado *El pensamiento vivo de Séneca* (Zambrano 2010) resultan excelentes ejemplos de esta modalidad crítica. El cuarto aspecto, finalmente, viene a ser complementario del primero y cierra el ciclo, pues tiene que ver con el destinatario natural de la propia literatura, aquel que le confiere su última razón de existir: el lector. La relectura que los modernos cultivadores de relatos fantásticos hacen de la antigua literatura de erudición romana constituye un ejemplo clave de tales relecturas (González-Rivas 2010 y Gil Lascorz 2014).

No puedo terminar este capítulo sin la estimulante aportación teórica que Miguel Alarcos Martínez ha hecho para el estudio del *Persiles* cervantino[81], por el grado de formalización que alcanza. Como dice el prologista de su monografía, el académico Alberto Blecua:

> En la Introducción explaya Miguel Alarcos la teoría que se desarrollará en la práctica —en la inmanencia—, en casi todos los capítulos. Como él es persona de gran claridad, me limitaré a resumirla brevemente, aunque sea innecesario incluso para los lectores perezosos, que suelen ser habituales. Él alega una relación de inmanencia más intertextualidad, lo que, en definitiva, se podría traducir en términos llanos, en reelaboración.
>
> Como es cierto que los estudios sobre tradición clásica se quedan en la corteza, Miguel Alarcos ha estudiado cómo funciona el inmanetismo lingüístico en la Eneida y en la relación de ésta tanto con el Persiles como con el Teágenes y Cariclea de Heliodoro.

[81] Tanto por la afinidad temática como por haber sido publicada en la misma colección editorial, a esta obra de Alarcos Martínez sobre la tradición del *Persiles* debemos unir, asimismo, la de Antonio Barnés relativa a la tradición clásica en el *Quijote*, donde se defiende que el "influjo" virgiliano en esta obra va más allá de los meros tópicos literarios (Barnés 2009, p. 18).

Sigue el método Alarcos padre con la novedad de aplicar a la vez la estética de la recepción. Son de sumo interés las referencias a los lectores contemporáneos que podían descodificar las relaciones del Persiles con los hipotextos virgilianos, lo que presupone una gran familiaridad de aquéllos con sus fuentes.

A lo largo de diez capítulos va desgranando con exquisita perspicacia y rigor absoluto las cervantinas reelaboraciones de determinados pasajes —agradecemos el uso de la negrita, que facilita los paralelismos entre el texto latino y el romance—, en apariencia intrascendentes, pero que, tras el análisis de forma y sustancia, se revelan trascendentales para los fines funcionales de la reelaboración.

Desde las teorías inmanentistas debidas a su propio padre, Emilio Alarcos, como cultivador de la glosemática[82], Miguel Alarcos propone una "inmanencia intertextual" que no termine tan sólo en el rastreo de las posibles reminiscencias de Virgilio en el *Persiles*, sino que ahonde en la funcionalidad que tales reelaboraciones van a terminar adquiriendo dentro de la nueva obra. Las reminiscencias se convierten, por tanto, en "*hipotextos transformados* que cumplen una determinada funcionalidad estética" (Alarcos 2014, p. 31), al tiempo que permiten el reconocimiento del texto inicial en que se inspiran. Las transformaciones tienen lugar tanto en el plano de lo formal como en el del contenido. A partir de los grados de transformación que se llevan a cabo, bien en un plano o en otro, se estructura la siguiente gama de variantes de reelaboración (Alarcos 2014, p. 31):

[82] Según lo define Dubois (Dubois 1986, *s.v.* "Inmanente"): "En lingüística estructural y, particularmente en glosemática, se llama *inmanente* a todo estudio que sólo define las estructuras de su objeto por las relaciones de los términos comprendidos en este objeto. Así, la glosemática es una lingüística inmanente puesto que excluye toda preocupación trascendente (extralingüística); también se dice que una estructura es inmanente cuando puede ser definida a partir únicamente de las relaciones de los términos entre sí (por ejemplo, la estructura fonológica de una lengua definida por las oposiciones de los fonemas, independientemente de toda referencia a la sustancia fónica)".

— transformaciones lingüísticas
— transformaciones mixtas
— transformaciones contextuales.

De esta forma, mientras una reelaboración en profundidad implica modificaciones lingüísticas del hipotexto, la reproducción de una cita conllevaría básicamente una "transformación contextual", al margen de las pequeñas modificaciones que pueda sufrir como tal cita. La reelaboración que Cervantes lleva a cabo de los versos 250-253 del libro II de la *Eneida* con el intermediario de la traducción que F. de Mena hace de la novela de Heliodoro, posiblemente ya influida por el propio Virgilio, resulta sumamente descriptiva (Alarcos 2014, pp. 63-67). Lo más destacable de este planteamiento es, a mi juicio, el cambio de perspectiva del estudio de la tradición clásica, desde un mero rastreo de fuentes a la indagación de cómo funcionan las reminiscencias, convenientemente transformadas y recontextualizadas.

3.4. La historia cultural: tradición clásica como Renacimiento

"Saber si la Antigüedad nos empuja a la acción apasionada [...]"

Aby Warburg

¿Qué representa la Antigüedad en nuestro mundo moderno? ¿Resucitó su espíritu en algún momento dado? En ese caso, ¿en qué consistió su renacer? ¿Significan algo nuestros estudios clásicos para el presente? ¿Qué valor tiene hoy lo clásico? Estas y otras preguntas resultan absolutamente pertinentes a la hora de trazar un moderno relato acerca de la "historia cultural" ("Kulturgeschichte") de lo clásico. A pesar de lo resbaladizo que resulta delimitar el concepto de historia cultural, Peter Burke, uno de los grandes especialistas en la materia, la define como aquella que presta una atención especial a lo simbólico y su interpretación:

> El común denominador de los historiadores culturales podría describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación. Conscientes o inconscientes, los símbolos se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana, pero una aproximación al pasado en términos del simbolismo no es sino una aproximación entre otras. Una historia cultural de los pantalones, por ejemplo, diferiría de una historia económica del mismo asunto, al igual que una historia cultural del Parlamento diferiría de una historia política de la misma institución. (Burke 2010, p. 15)

Según estos presupuestos, una historia cultural de la Antigüedad en el mundo moderno tiene que ver, sobre todo, con

el valor simbólico que la Antigüedad adquiere dentro de la propia Modernidad. La tradición clásica y, en especial, su relación con la idea de renacimiento, responden a esta cuestión. De esta forma, cabría preguntarse, de manera más concreta, qué representa el estudio de la tradición clásica en el nuevo contexto cultural postilustrado donde se desarrolla en calidad, sobre todo, de disciplina histórica. Una de las posibles respuestas nos viene dada si acudimos a los propios fundamentos de la historia cultural en su formulación más clásica, precisamente la que se encuentra en el historiador Jacob Burckhardt, creador de un poderoso imaginario renacentista que luego continuarán desarrollando otros estudiosos de la historia cultural, muy en especial el historiador del arte Aby Warburg. Es en su libro titulado *La cultura del Renacimiento en Italia*, publicado en 1862, donde Burckhardt nos ofrece un capítulo dedicado a tratar acerca de "El resurgir de la Antigüedad":

> Llegados a este punto de nuestra sinopsis de la historia de la cultura, tócanos ahora considerar el mundo antiguo, cuyo "renacimiento" ha dado nombre, con parcialidad evidente, a toda esta época. (Burckhardt 1985, p. 129)

Burckhardt es uno de los historiadores que más ha contribuido, con sus grandes aciertos y no menos grandes errores, a la creación del poderoso paradigma historiográfico de lo que conocemos como "Renacimiento" (Burckhardt utiliza el término "Renaissance"), merced al cual la cultura de los siglos XV y XVI pasó a ser definida bajo ese nombre por antonomasia, ya en la segunda mitad del siglo XIX. Puede resultar curioso que hasta ese momento el "Renacimiento" no se denominara de esta forma, pero también es interesante observar cómo diez años más tarde (1872), comienza a hablarse, asimismo, de "tradición clásica", gracias a Domenico Comparetti. La cercanía en el tiempo de ambas acuñaciones no deja de ser interesante, dado que la propia tradición clásica también quedó ligada a ese valor simbólico de renacer en nuevas circunstancias

y tiempos, inscrita en un complejo marco donde no sólo analizamos el pasado, sino nuestra propia Modernidad en relación con ese pasado. De manera particular, los manuales de tradición clásica contribuyeron a la difusión de este paradigma historiográfico y a la configuración de una etapa ideal de renacer de la Antigüedad en los tiempos modernos.

Legítimo heredero de la *Kulturgeschichte* formulada durante la segunda mitad del siglo XIX por Burckhardt, el mundo académico anglosajón cuenta en su haber con una escuela de estudios dedicados a la historia cultural que, por su carácter abierto y fecundo, resulta imprescindible para que podamos entender cuál ha sido el devenir de los estudios de tradición clásica, especialmente en las artes, a partir de los años 70 del siglo XX. El nombre clave desde el que irradian los nuevos planteamientos es el del ya citado Aby Warburg (1866-1929).

No voy a entrar en los rutinarios datos biográficos sobre este singular y atípico historiador del arte nacido en una familia alemana de banqueros judíos. De su existencia mortal me ha fascinado, básicamente, el franco desinterés que mostró por asumir la vida de banquero que le habría tocado vivir como primogénito de la familia. Warburg dejó ese gran cometido a sus hermanos y aprovechó su ventajosa situación ociosa para crear una descomunal biblioteca de arte que terminaría dando lugar al Warburg Institute, primero en Alemania y luego (fallecido ya Warburg) en Gran Bretaña, en el campus universitario de la Universidad de Londres, dentro del barrio de Bloomsbury. Normalmente, el arte es para los banqueros una forma de inversión, jamás de estudio. En este caso, Aby Warburg (imagino que también ayudado por su trastorno bipolar, que lo eximió con mayor razón de encargarse de las "cosas importantes") decidió convertir el arte en el mismo centro de su vida. Aunque falleció en 1929, sus ideas sobre la reutilización de los elementos del arte de la Antigüedad en el Renacimiento no han sido valoradas en su justa medida hasta el decenio de los años 70 del siglo XX, en especial gracias al historiador del arte Ernst Hans Gombrich, uno de sus más fieles seguidores.

El significado que lo clásico tiene para Warburg está íntimamente ligado a la noción de vitalidad. Leamos un pequeño texto que puede ilustrarnos perfectamente acerca de ésta faceta de su pensamiento:

> No debemos intimar con la Antigüedad para que nos responda a la cuestión de si es clásicamente serena o, por el contrario, está afectada de un frenesí demoníaco, apuntando una pistola sobre su pecho, obligándola a elegir entre una cosa o la otra. Saber si la Antigüedad nos empuja a la acción apasionada, o nos induce a la serenidad de una tranquila sabiduría, depende en realidad del carácter subjetivo de la posteridad antes que de la consistencia objetiva de la herencia clásica. Toda época tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece.
> (Nota del material relativo a la conferencia sobre *Rembrandt, Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts*, mayo de 1926 (WIA III.101); *ob. cit.* en E. Gombrich, [1970] 1983, p. 206 [*apud* Warburg 2005, p. 17])

No es difícil adivinar en estas líneas de Warburg la impronta que el *Origen de la tragedia* de Nietzsche ha ejercido sobre su visión del "frenesí demoníaco", que representa una Grecia muy alejada del blanco estatismo de los mármoles imaginados por Winckelmann durante el siglo XVIII. Asimismo, cabe ver perfectamente la idea de una recepción activa y subjetiva de la Antigüedad que está estrechamente ligada al ya mencionado concepto del Renacimiento acuñado por Burckhardt.

En este sentido, como ya hemos tenido ocasión de ver (2.5.), son muy característicos de Warburg sus estudios acerca de Botticelli y su cuadro titulado el *Nacimiento de Venus*. Warburg consigue convertir un detalle inapreciable como, por ejemplo, una suave brisa, en una verdadera piedra de toque para sus análisis:

> Con esto damos por terminadas nuestras disquisiciones a propósito del *Nacimiento de Venus* de Botticelli. En una serie de obras de arte emparentadas por el objeto que tratan —el cuadro de Botticelli, el poema de Poliziano, la novela arqueológica de Francesco Colonna, el dibujo procedente del círculo de Botticelli y las descripciones de obras de arte de Filarete— se pone de manifiesto

> la inclinación, nacida del conocimiento que entonces se tenía del mundo antiguo a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida en su movimiento externo. (Warburg 2005, p. 87)

Desde un motivo acaso tan sutil como el movimiento que el aire provoca al mecer unos cabellos o un vestido, Warburg indaga no sólo en la posible arqueología de tal motivo en el arte y la literatura antiguos, sino en algo todavía más importante, como es su significado profundo y trascendente, su poderoso valor simbólico. De esta forma, el recurso a las obras de arte de la Antigüedad para representar en el Renacimiento el "movimiento externo" encarna la esencia de una concepción profundamente vital de lo clásico (de nuevo, la impronta de Nietzsche). La literatura y el arte antiguos se conjugan aquí para que apreciemos cómo Botticelli hizo algo más que inspirarse en el comienzo del *De rerum natura* de Lucrecio o en el *Himno homérico a Afrodita* para pintar su cuadro sobre Venus. Botticelli —o Poliziano— "resucita" la Antigüedad al hacer que ésta vuelva a encarnar la vida en sus cuadros y composiciones, y es de esta forma como podemos apreciar el profundo sentido de la "Renaissance" que el historiador Burckhardt había conferido a ese áureo período histórico desde la imaginación moderna.

Mientras terminaba de redactar este libro, tuve la feliz ocasión de visitar una exposición excepcional en el Museo del Prado: "Goya en Madrid. Cartones para tapices (1775-1794)" (28 de noviembre de 2014-3 de mayo de 2015), comisariada por Manuela Mena. Llama la atención comprobar cómo Goya abandona de manera explícita los convencionales motivos mitológicos para ilustrar temas como el de la caza, los juegos o las estaciones del año. En su lugar, frente a los manidos dioses del Olimpo, recurre a personajes cotidianos que, si bien idealiza, no dejan de estar inspirados en el mundo real. No obstante, sorprende cómo, a la vez que se produce un abandono temático de la mitología clásica a la hora de ilustrar ciertas

escenas, no desaparece la iconografía del arte antiguo, como cuando vemos que el tapiz "La novillada" (1780) presenta el claro antecedente de "Hércules y el toro de Creta" (1634) en la obra de Francisco de Zurbarán. La Antigüedad sigue viviendo, sobre todo, cuando se vuelve implícita, gracias a este tácito lenguaje icónico.

De esta forma, la tradición clásica adquiere con Warburg el sentido propio de lo dinámico y lo vital que han continuado desarrollando otros historiadores del arte, como el italiano Salvatore Settis, director de la Scuola Normale Superiore di Pisa y heredero igualmente de la impronta del gran historiador italiano Arnaldo Momigliano. En su libro titulado *El futuro de lo clásico*, Settis se ha adentrado en la historia cultural de la estética clásica en la Modernidad (Settis 2006). Coincide, ciertamente, con los estudios de recepción en no considerar la Antigüedad como un mero legado que simplemente se hereda. Asimismo, Settis observa, acercándose en este sentido a los planteamientos poscoloniales (3.5.), que otras culturas no europeas han sido capaces de tomar aspectos del bagaje grecolatino y hacerlos suyos, al tiempo que aplican la categoría de "clásico" a nuevas realidades culturales muy ajenas a lo grecolatino. En este sentido, el libro de Settis se nos presenta como una verdadera historia cultural de la estética de lo clásico:

> Ante todo, mientras los términos "clásico" y "clasicismo" son más o menos intercambiables si se aplican a otras situaciones de historia cultural (por ejemplo, a la Francia de Luis XIV), referidos a la Antigüedad grecorromana son netamente diferentes y casi opuestos: lo "clásico" *viene antes* y designa lo originario y paradigmático, designa eso a lo que se remitirán *después*, a lo largo de los siglos, las oleadas de los diferentes "clasicismos". En palabras de Paul Valéry, "La esencia del clasicismo es llegar después". (Settis 2006, p. 28)

A la hora de estudiar lo que él denomina "el futuro de lo clásico", Settis se plantea cuál es el carácter universal de lo clásico en nuestros tiempos, es decir, en un momento de globalización

donde la cultura occidental ha dejado de ser la cultura por antonomasia. Pone como ejemplo la función que podían tener las estatuas antiguas y renacentistas en el Café Bongo de Tokio, cuyo fin era "evocar lo estatuario como un valor decorativo y convencionalmente exótico: no importa a quién o qué representan, o por qué" (Settis 2006, p. 33). Por otra parte, Settis plantea la relación entre "clásico" y "clasicismo" (aquel término polémico que, como tuvimos ocasión de ver (1.4.), nacía al calor del término "romanticismo") en nuestra propia apreciación sobre lo antiguo y su apropiación:

> ¿Qué relación hay entre "clásico" y "clasicismo", es decir, cómo es la mirada retrospectiva y consciente hacia lo "clásico"? ¿Es verdad que "clásico" y "clasicismo" son conceptos típicamente occidentales, o hay otros equivalentes y paralelos en otras culturas? (Settis 2006, p. 26)

Tales preguntas nos llevan ya hasta los presupuestos poscoloniales, que son los que vamos a revisar en el capítulo siguiente. No quiero, sin embargo, terminar este capítulo, sin que leamos un nuevo pasaje de gran relevancia a este respecto que nos servirá de transición entre un capítulo y otro:

> ¿Homero es de veras más "nuestro" que de los japoneses o de los musulmanes? ¿No deberíamos asombrarnos más bien de que unas citas que vienen de tan lejos sean intensas, apropiadas y eficaces? ¿O quizá citas como éstas [...] pertenecen ya a un horizonte global mucho más vasto en el cual la antigüedad "clásica" tiene su pequeño puesto entre otras antigüedades —indias, chinas, mayas—, todas igualmente legitimadas como otros tantos depósitos equivalentes de nombres, anécdotas, historias, citas[83] y curiosidades? (Settis 2006, p. 13).

[83] Las "citas" a las que se refiere Settis son, en particular, la aparición de Nausícaa en un manga japonés y la comparación que el mulá Mohammad Omar, jefe de los talibanes afganos, hizo de los Estados Unidos con el mito de Polifemo, ya ciego, tras el atentado de las torres gemelas de Nueva York.

3.5. ESTUDIOS POSCOLONIALES: ORIENTALISMO FRENTE A TRADICIÓN CLÁSICA

> "The humanist wishes humanities to be taught, not as the history of superseded stages, but as the foundations of modern life."
>
> Gilbert Highet

> "Orient is an integral part of European material civilization and culture."
>
> Edward Said

Una vez que comenzó a hablarse de tradición clásica, a finales del siglo XIX (1.5.), esta disciplina ha revestido diversas formas, desde la mera búsqueda arqueológica de las antiguas fuentes literarias en los textos de los modernos, hasta el interés por el estudio de las nuevas configuraciones que de la literatura grecolatina se hacen en las obras literarias de los últimos siglos de nuestra historia. De esta forma, y frente a la filología positiva del siglo XIX y buena parte del XX, los modernos planteamientos teóricos han invertido, por así decirlo, la relación concreta entre las literaturas antiguas y las modernas. Los estudios ya no se centran tan sólo en el punto de partida, el texto primigenio o fuente, sino que también pasan a contemplar la capacidad de selección y reinterpretación que tienen los propios receptores modernos con respecto a los textos antiguos. Una de esas nuevas perspectivas es, curiosamente, la que hoy día recibe el nombre de "poscolonial" y que, de manera paradójica, nace de supuestos ideológicos en principio contrarios a los que habían sostenido la legitimación

de los estudios de tradición clásica, es decir, su calidad de estudios eurocéntricos. Este nuevo enfoque hace que prime una visión que en teoría representa el punto de vista de los grupos dominados y colonizados.

a. Un incipiente poscolonialismo: Hispanoamérica

Aunque parece tratarse de un planteamiento propio de la segunda mitad del siglo XX, ya en pleno siglo XIX se había dado un curioso caso de poscolonialismo en la América hispana. Consideremos, siquiera brevemente, esta compleja circunstancia. Menéndez Pelayo fue un decidido impulsor de los estudios sobre tradición clásica no sólo en España, sino también en Hispanoamérica, como demuestra su interés, por ejemplo, por las traducciones helénicas del mexicano Ignacio Montes de Oca o las versiones de Virgilio realizadas por el colombiano Miguel Antonio Caro, todas ellas recogidas en la difundida Biblioteca Clásica. La llegada, en especial, de la lengua latina a América y el desarrollo del humanismo grecolatino en este nuevo contexto cultural ha sido y viene siendo una vigorosa rama de estudios que ha favorecido después el desarrollo de monografías específicas sobre el humanismo y la tradición clásica desde el ámbito de las diferentes naciones hispanoamericanas. En algunas monografías, como en el caso de la de Tarsicio Herrera (Herrera Zapién 2000), la tradición clásica se identifica con el humanismo propiamente dicho. Paradójicamente, la historia de esta cultura clásica heredada se torna durante las independencias en reacción antiespañola, lo que no deja de ser un planteamiento ya propiamente poscolonial con respecto a la metrópoli. Así las cosas, esa cultura clásica se vuelve ahora hacia el ámbito francés y europeo en general. Veamos un caso significativo del uso europeísta de esta tradición por parte de Jorge Luis Borges. Sorprende la presencia de un libro de Plinio el Viejo en uno de sus cuentos más reconocidos: "Funes el memorioso". De entre los 37 libros

que componen la *Historia Natural*, el libro VII, que tiene como asunto central al ser humano, es el que brinda a Borges el motivo de su historia: la prodigiosa memoria de Funes. El narrador de la historia había comenzado a aprender el latín, motivo por el cual llevaba consigo libros que le ayudasen a tal iniciación. Ireneo Funes, cuya memoria puede recoger cualquier detalle, por mínimo que sea, pide al narrador alguno de estos libros, "acompañado de un diccionario «para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín»"; éste le presta, no sin justificado escepticismo, el diccionario de Quicherat y el mencionado volumen de Plinio. Sorprendentemente, al cabo de siete días, cuando el narrador acude a reclamarle sus libros por tener que partir inesperadamente, encuentra a Ireneo hablando en latín:

> Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del vigésimocuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum* [...] (Borges 1989 I, pp. 487-488)

Así pues, lo que bien podría haber sido un ensayo acerca de los antiguos prodigios de la memoria ha quedado convertido en una ficción con características de mito. Funes recita ya de memoria un pasaje latino de Plinio sobre la fabulosa capacidad de recordar que tienen algunos seres humanos. Estamos, por tanto, ante la tensión dada entre el ensayo y la fabulación. Es reseñable, asimismo, que Borges utilice para este relato los volúmenes de Plinio en latín, sabiendo que también conoce la traducción inglesa, como vemos en uno de los pasajes cruciales de su relato "El Aleph":

> [...] vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche) [...] (Borges 1989 I, p. 625)

El conocimiento de la lengua latina no era para Borges una mera cuestión anecdótica. Su aprendizaje de la lengua de Virgilio en Ginebra y la posibilidad de acceder a sus textos marcó al autor para toda la vida como uno de los aspectos más característicos de su erudición. Pero conviene hacer ver que este amor por la erudición nace de su admiración por la literatura francesa, inglesa y alemana, y que tal pasión literaria no está desconectada de cierto desdén por la propia literatura española, en especial por su prosa[84]. En este sentido, la literatura inglesa, otra de las pasiones literarias de Borges, es, a su vez, una fuente de citas latinas transmisoras de maravillas. Recurriré a dos ejemplos significativos de autores en lengua inglesa admirados por Borges: Arthur Machen (1863-1947), que toma una noticia maravillosa de Solino, autor de la *Collectanea rerum memorabilium* y seguidor de Plinio el Viejo, para dotar de un halo misterioso a su novela titulada *Los tres impostores*, y Charles Maturin (1782-1824), quien, al relatarnos una pesadilla, recurre a los versos de la *Eneida* donde Virgilio describe a la aparición de Héctor a Eneas en sueños. Así lo vemos en su famosa novela *Melmoth el errabundo*, que pone el broche de oro al género de la novela gótica. El conocimiento que Borges tiene de

[84] El ensayista argentino Abel Posse hace un oportuno comentario al respecto: "Pero no pasó lo mismo con la prosa. Algunos como Azorín, Valle Inclán y Unamuno fueron muy leídos, pero nunca con esa admiración entregada que supieron despertar los poetas. En realidad la cultura literaria de América Latina, desde las guerras de la independencia, se rebela contra España y se embebe de las literaturas de Francia, Inglaterra y Alemania. Entramos en el siglo XX mucho más cerca de la Europa transpirenaica que de España. La aparición de escritores como Borges o Lezama Lima, con una erudición tan universal, se relaciona con cierta antihispanidad literaria." (Posse 1995).

Plinio el Viejo está indisociablemente vinculado a la literatura inglesa, y esta circunstancia es muy significativa, pues muchas lecturas de los clásicos en Iberoamérica van a estar ligadas a la Europa de más allá de los Pirineos.

b. Highet y el eurocentrismo

Cuando Highet publica su *The Classical Tradition* en 1949 el mundo acababa de salir de una terrible guerra mundial. La primacía de Europa y su cultura tocan a su fin al tiempo que los imperios coloniales inglés y francés comienzan su agónica fase de derrumbe. Es en este contexto donde Highet da a la luz en la Oxford University Press su libro panorámico y divulgativo acerca de la tradición clásica en la cultura occidental. Como sabemos, el proceso no era del todo nuevo, pues ya en el siglo XIX, durante el decenio de los 70, había comenzado a cuestionarse que la "tradición" tuviera que ser la "clásica" por antonomasia, ante el avance de nuevas tradiciones, como la popular (inspirada por el romanticismo alemán) y la moderna (en especial, las tradiciones literarias finiseculares abanderadas por poetas como Baudelaire). Aquel primer proceso de cuestionamiento trajo como consecuencia el nacimiento de la disciplina de estudio que conocemos como tradición clásica. Así pues, lo que ocurre durante el decenio de los años 40 del siglo XX es parte de ese mismo proceso de cuestionamiento acerca del propio lugar de ser de la tradición clásica, dentro de una cultura europea cada vez más en entredicho. Son ahora otras culturas las que comienzan a reivindicar su posición en el mundo. La cultura clásica y occidente han ido secularmente unidos, bien para que los modernos imitaran a los antiguos, bien para que, incluso, los parodiaran. Así las cosas, el cuestionamiento del legado clásico supone necesariamente poner en tela de juicio la misma esencia de occidente. Recordemos que la tesis principal de Highet consistía en el abierto reconocimiento que la cultura occidental debe a los clásicos de Grecia y Roma:

> This book is an outline of the chief ways in which Greek and Latin influence has moulded the literatures of Western Europe and America [...]
>
> This process of education by imitating Greco-Roman literature, emulating its achievements, and adapting its themes and patterns, has been going on ever since our modern languages were formed. It has a continuous, though very chequered, history from about A.D. 700 to 1949. (Highet 1949, pp. vii-viii)

Highet, nacido en la escocesa ciudad de Glasgow y formado en la Universidad de Oxford, terminó dando clase en la neoyorquina Universidad de Columbia. Su vida transcurrirá a lo largo de casi tres cuartos del siglo XX (1906-1978) y, en este sentido, será el fiel reflejo de una época mudable.

Sin salir de la propia Universidad de Columbia, unos años más tarde, otro profesor, ahora de origen palestino, Edward Said (nacido en Jerusalén, en 1935, y fallecido en Nueva York en 2003), propuso en su libro *Orientalismo*, publicado en 1978, un modelo de estudio alternativo al de la propia idea de tradición occidental y, sobre todo, de su licitud o legitimidad para interpretar otras culturas. Said no trata tanto de indagar en la herencia cultural de occidente como en la capacidad que ha tenido la propia cultura occidental, prácticamente desde *Los persas* de Esquilo, de interpretar y recrear las demás culturas del mundo, particularmente las orientales.

Tras varias décadas de cuestionamiento de la cultura occidental y de emergencia de nuevas realidades culturales, Said formuló la sugerente (y, por ello, discutible) hipótesis de que occidente había creado una dilatada tradición de prejuicios eurocéntricos sobre Asia y Oriente Medio que han justificado, en definitiva, sus afanes colonizadores. De esta forma, la cultura europea podría interpretarse como un elaborado "discurso del poder", en términos de Michel Foucault[85]. Este

[85] En la obra titulada *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Foucault expuso sus productivas y discutidas reflexiones acerca de

discurso habría quedado perfectamente establecido a lo largo de varios siglos de historia occidental y articulado, entre otras cosas, gracias al desarrollo de sus ciencias y artes, además de interpretar el resto de realidades culturales que no eran europeas, como es el caso de oriente. De esta forma, y aquí viene el aspecto más polémico de la tesis de Said, no sería exagerado afirmar que la visión que hoy tenemos del mundo oriental haya sido literalmente inventada por los occidentales gracias a la creación de un complejo elenco de disciplinas científicas (históricas, arqueológicas, lingüísticas y literarias) que aseguraron el dominio sobre su objeto de estudio merced al supuesto análisis exhaustivo que se hacía del mismo. Said lo expone de esta manera:

> Para definir el orientalismo me parece útil emplear la noción de discurso que Michel Foucault describe en *L'Archéologie du savoir* y en *Surveiller et punir*. Creo que si no se examina el orientalismo como un discurso, posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del periodo posterior a la Ilustración. (Said 2003, pp. 21-22)

Así las cosas, merced a lo que Said denomina "orientalismo", oriente no sería otra cosa que aquello que los occidentales han querido ver precisamente en él. Resulta, en este sentido, muy sugerente la manera en que explica Said la peculiar relación que los occidentales mantienen con respecto a los orientales, y que no supone tanto una relación de persona a persona sino de grupos distintos[86], cargados de prejuicios recíprocos.

---

la relación entre el poder, el conocimiento y el discurso que narra este conocimiento (Foucault 1985).

[86] "[...] debe ser cierto también que ningún europeo o estadounidense que estudie Oriente puede renunciar a las circunstancias principales de su realidad: que él se enfrenta a Oriente, primero como europeo o estadounidense y después como individuo." (Said 2003, p. 33).

Highet, por su parte, y como había señalado muy atinadamente María Rosa Lida, hizo todo lo posible en su obra por relegar a un segundo plano la posible influencia de la tradición literaria oriental en la literatura europea, sin dejar de señalar, además, que la literatura europea de finales del siglo XIX creó poderosos imaginarios de Grecia y oriente, a menudo identificándolos sin justificación alguna:

> Lo general, tanto en Highet como en Curtius, es la tendencia a ensanchar el volumen de lo grecorromano a costa de lo no grecorromano. Ante todo, no disimula su antipatía por el Oriente (págs. 435, 688) ni deja de favorecer a griegos y romanos adecuándolos a sus propios ideales: frente a la *Aphrodite* "terrible y asiática" de Pierre Louÿs, la griega es "el sonriente espíritu nacido de la espuma del mar Egeo" (pág. 459). (Lida de Malkiel 1975, p. 350)

Habida cuenta de todo lo dicho hasta aquí, si consideramos de manera conjunta los planteamientos de estos dos profesores universitarios de Columbia, Highet y Said, nos encontramos ante dos puntos de vista distintos sobre un mismo tema, la cultura occidental, o, al menos, esa es la primera impresión que recibimos al hacer esta inédita consideración conjunta[87]. Naturalmente, cada uno representa una época y circunstancia distinta, que suponen momentos marcados por grandes diferencias ideológicas e históricas.

Es probable que a nadie se le haya ocurrido relacionar a ambos profesores, dado que pertenecen a ámbitos académicos distintos, el de la tradición clásica y el de la literatura comparada respectivamente. Sin embargo, ambos ámbitos, con sus

[87] Sánchez Prado establece unas premisas parecidas a las aquí planteadas, si bien no a partir de Said y de Highet, sino de Said, Alfonso Reyes y Jorge Cuesta. Su planteamiento queda así expresado: "el presente trabajo busca preguntarse por las posibilidades del clasicismo como una forma de pensar el canon y la literatura al servicio de la crítica al poder y como una estrategia de reclamo de la tradición a contrapelo de las hegemonías que la invocan como espacio de legitimidad" (Sánchez Prado 2010, pp. 69-70).

diferentes características, pueden hoy día ofrecernos una comprensión cabal acerca de dos posturas alternativas con respecto a la naturaleza de la cultura occidental:

a) la posición preeminente o central de esta cultura, con una clara huella de la herencia grecolatina

b) una posición diluida dentro de un conjunto de culturas alternativas y posibles

No obstante, cabe la posibilidad de considerar ambas posturas conjuntamente. Es factible, así pues, plantear una relación dialéctica entre ambas interpretaciones, la eurocéntrica y la poscolonial. Sin embargo, tengo la impresión de que la tensión entre lo que podemos llamar la tradición clásica (fruto granado de la cultura burguesa) y la conciencia del orientalismo (consecuencia de un mundo poscolonial) va más allá del mero enfrentamiento. Habida cuenta de lo expuesto hasta aquí, y a partir de la polaridad que he planteado entre la tradición clásica y el orientalismo, es posible ensayar dos formas de relación que trasciendan la mera exclusión o rechazo de una con respecto a otra. Más allá de constituirse en dos alternativas irreconciliables, sería posible plantear una relación inclusiva:

–De un lado, que la tradición clásica no haya sido más que una manifestación particular del propio orientalismo, centrada concretamente en la recreación del mundo antiguo grecolatino, a quien favorece desde un punto de vista jerárquico, pero también reinventa.

–De otro lado, tendríamos la posibilidad recíproca de que la conciencia moderna del orientalismo y los nuevos planteamientos poscoloniales a los que deriva supongan, en realidad, una forma muy elaborada de tradición clásica. Se trata de una elaboración casi irreconocible, pero que sigue aplicando los mismos valores del legado occidental para atacarlo y cuestionarlo mediante la creación de nuevas formas de tradición clásica alternativas a

la grecolatina, pero que difícilmente pueden entenderse sin las categorías conceptuales creadas para comprender el legado de Grecia y Roma.

Debo aclarar que no es mi intención conciliar ambas posturas o buscar un hipotético término medio. Lejos de este supuesto, intento mostrar cómo ambas manifestaciones, a saber, la "tradición clásica como una forma de orientalismo" y "el orientalismo como una forma de tradición clásica" son, en definitiva, deudoras de un mismo sistema cultural, cuya diferencia estriba en los distintos tiempos y circunstancias en que fueron formuladas. En todo caso, quisiera sugerir que cada uno de los aspectos tratados puede revelar características insospechadas cuando aparecen relacionados.

c. La tradición clásica como una forma de orientalismo

Cuando Napoleón invadió las tierras de Egipto no sólo iba acompañado de su ejército, sino de un grupo de eruditos que haría posible que aquella incursión militar llegase a tener un mayor calado y trascendencia que si tan sólo hubiera sido la mera toma de un territorio. Me refiero a los especialistas designados para componer uno de los libros más representativos de la incipiente arqueología científica, la *Descripción de Egipto*. Este libro, magníficamente ilustrado con láminas a todo color, tan características de su época, y que ahora podemos encontrar editado a un precio muy económico en las librerías (AA. VV. 2007), supuso una forma de apropiación mucho más sutil que la puntual invasión de un territorio. La *Descripción de Egipto* constituyó, ni más ni menos, una "representación narrativa" que descubrió y, al mismo tiempo, recreó una nueva realidad foránea a los europeos, contada con los propios ojos de los occidentales. Desde una perspectiva no muy distinta, Sir William Jones había creado en 1784 la Asiatic Society en la ciudad de

Calcuta, que hoy día sigue siendo una institución viva[88]. Este tipo de instituciones favoreció la invención de otras geografías imaginarias del oriente, pero también una serie de disciplinas académicas que han articulado nuestro conocimiento de la cultura, la literatura, la historia y las artes orientales, no de manera distinta a lo que hemos hecho con la propia cultura grecolatina.

En este sentido, hace tiempo observé que, de igual manera que "la acepción de orientalismo más admitida es la académica" (Said 2003, p. 20), ocurría algo muy parecido con nuestro propio concepto de mundo clásico grecolatino. No en vano, se trata de una construcción propia de la Europa moderna, a caballo entre la ilustración y el romanticismo, y coincidente con el propio nacimiento de lo que conocemos como filología clásica, o ciencias de la Antigüedad. Asimismo, debemos tener en cuenta otra idea fundamental que expone Said acerca de la propia naturaleza de nuestro conocimiento de oriente, válida también para la Antigüedad grecolatina:

> De hecho, mi tesis consiste en que el orientalismo es —y no solo representa— una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con "nuestro" mundo. (Said 2003, p. 35)

La construcción moderna del mundo clásico, una suerte de invención literaria de la Antigüedad, tiene, en efecto, mucho más que ver con nuestra propia realidad cultural que con lo que hubiera pasado ciertamente hace miles de años, incluso a pesar de que la ciencia historicista haya depurado sus métodos de tal manera que podamos tener la ilusión de pensar que

[88] Ahora se encuentra, al menos la parte alojada en la sede moderna, en un feo y triste edificio, muy burocratizado, en el número 1 de Park Street, y cuenta con una interesante colección de arte antiguo. Sobre la importancia de Sir William Jones en el desarrollo de la investigación arqueológica de la India véase lo que cuenta Sourindranath Roy en su breve historia de la disciplina (Roy 2011, pp. 12-13).

sabemos lo que ocurrió realmente[89]. Cabe señalar una tercera idea de Said:

> [...] el argumento del especialista puede bloquear con bastante eficacia la perspectiva intelectual, que, en mi opinión, es más extensa y seria [...] (Said 2003, p. 36)

La diferencia entre el restrictivo ámbito académico de los centros universitarios y el más difuso y amplio de lo que entendemos como ámbito intelectual puede crear considerables diferencias de interpretación en torno a un mismo hecho, especialmente en lo que concierne a la dimensión política e histórica del hecho estudiado.

Vamos a revisar un ejemplo muy pertinente que vincula a Said con el tragediógrafo griego Esquilo y a éste, a su vez, con el escritor y ensayista albanés Ismail Kadaré. Para Said, Esquilo es el primer orientalista conocido y uno de los más avezados, en particular debido a su tragedia *Los persas.* Se trata de una interesante obra dramática que sitúa al espectador griego en Susa, la capital de Persia. Allí se encuentra Atosa, la madre del rey Jerjes, que espera noticias de la batalla que su hijo está librando contra los griegos. Un mensajero anuncia la derrota de los persas, si bien Jerjes ha logrado huir vivo. Atosa acude a la tumba de su marido, Darío I, cuyo fantasma se aparece para explicar cómo la soberbia de su hijo Jerjes es la que ha provocado la derrota, puesto que había ofendido a los dioses al construir un largo puente de barcos a lo largo del Helesponto. Vamos a leer ahora lo que significa esta obra para Said:

> Espero haber dejado claro que mi preocupación por la autoridad no presupone un análisis de lo que subyace en el texto orientalista, sino, por el contrario, un análisis de su superficie, de la exterioridad con relación a lo que describe. Creo

[89] La pretensión de saber "lo que ocurrió realmente" ("wie es eigentlich gewesen ist"), o "lo que ocurrió en esencia" no deja de ser un mito historiográfico alimentado en el siglo XIX por Leopold von Ranke.

> que nunca se insistirá demasiado en esta idea. El orientalismo se fundamenta en la exterioridad, es decir en el hecho de que el orientalista, poeta o erudito, hace hablar a Oriente, lo describe, y ofrece abiertamente sus misterios a Occidente, porque Oriente solo le preocupa en tanto que causa primera de lo que expone. Lo que dice o escribe, en virtud de que está dicho o escrito, pretende indicar que el orientalista está fuera de Oriente tanto desde un punto de vista existencial como moral. El producto principal de esta exterioridad es, por supuesto, la representación: ya en la obra de Esquilo *Los persas*, Oriente deja de tener la categoría de un Otro lejano y a veces amenazante, para encarnarse en figuras relativamente familiares (en el caso de Esquilo, las mujeres asiáticas oprimidas). La inmediatez dramática de la representación en *Los persas* encubre el hecho de que el público observa una representación muy artificiosa de lo que un no oriental ha convertido en símbolo de todo Oriente. Mi análisis del texto orientalista, por tanto, hace hincapié en la evidencia —que de ningún modo es invisible— de que estas representaciones son *representaciones*, y no retratos "naturales" de Oriente. (Said 2003, pp. 44-45)

Said da cuenta de cómo Esquilo, que ha combatido contra los persas en la batalla de Salamina, ha concebido una representación del imperio persa a la medida de lo que esperan sus espectadores griegos. No se trata de algo muy diferente a lo que ocurre en las actuales películas norteamericanas cuando representan el mundo islámico: nos proporcionan la ilusión de que lo estamos viendo "desde dentro" cuando, en realidad, está siendo descrito por unos ojos ajenos. La ficción dramática que Esquilo hace de Persia tiene mucho más que ver con la propia realidad de Atenas, es decir, con la visión que los atenienses tienen de su enemigo natural, que con lo que realmente pudieran sentir o pensar los propios persas. Pero esta adecuación de lo ajeno a nuestra propia realidad no sólo es privativa del ámbito literario, sino también del académico, por aséptico que éste pueda parecer. En este sentido, Kadaré ha compuesto un interesante ensayo sobre Esquilo, si bien desde una perspectiva balcánica que desafía claramente la visión que tenemos del autor griego tras siglos de cultura romana. Ahora

Esquilo deja de ser sujeto, como veíamos en Said, para pasar a ser objeto de estudio por parte de la cultura occidental. La propuesta que hace Kadaré de unos orígenes balcánicos de la tragedia antigua, es decir, de una comunidad cultural geográfica que engloba lugares como Albania y Grecia, se hace ahora desde aquel mismo emplazamiento geográfico y no desde el despacho de una universidad centroeuropea, un lugar donde los Balcanes pueden ser perfectamente considerados como una geografía imaginaria. Este olvido que occidente ha ejercido sobre el mundo balcánico antiguo ha contribuido, en su opinión, a crear un imaginario de la literatura griega del que resulta excluido uno de los núcleos adyacentes. Leamos lo que dice el mismo Kadaré:

> Son varias las circunstancias que han contribuido a fomentar esta concepción un tanto desvinculada de su propio territorio a propósito del más extraordinario tesoro espiritual de nuestro continente.
>
> Entre los motivos principales figura sin lugar a dudas el puente latino-romano a través del cual se transmitió la literatura griega a la herencia europea. Fueron los romanos quienes, después de entusiasmarse, de dejarse conquistar por ella (lo que indudablemente constituye un mérito suyo), la editaron, la reeditaron, la tradujeron y exploraron ampliamente.
>
> Es precisamente ahí donde se produjo la primera de las mutilaciones sufridas por esa literatura. A pesar de la benignidad romana para con el arte griego, no se debe perder de vista ni un solo instante que los romanos eran invasores, y además de los más groseros y contumaces que haya conocido la historia. En su condición de tales, jamás se encontraron en disposición de concebir los hondos pozos de donde emergían los preceptos y mensajes de un pueblo, los que establecen y programan su arte. Arrogantes y desdeñosos ante los pueblos sometidos, menos aún podían comprender los romanos las influencias recíprocas entre los distintos pueblos balcánicos y muy en especial el intercambio de sus tesoros espirituales.
>
> Desgraciadamente, los condicionamientos, las investigaciones y las tesis latinas sobre la literatura griega antigua adquirieron cierto estatuto de oficialidad en el mundo europeo. Las mencionadas

> tesis se mantuvieron tras la caída de Roma y bastantes de ellas sobreviven todavía, con independencia de sus refinamientos formales...
>
> El desarrollo, por una parte, de los países europeos occidentales y el atraso, por otra, de los países balcánicos, que cayeron bajo sucesivos y oscuros dominios, acrecentaron todavía más el menosprecio de las metrópolis hacia el territorio que había engendrado una vez fascinantes obras maestras. El desprecio romano sería sustituido por el desprecio común de los grandes Estados occidentales, los cuales, pese a los reiterados llamamientos de Byron o Shelley, Goethe o Hörderlin, bien pronto olvidaron a quién le debían sus raíces culturales. (Kadaré 2006, pp. 165-167)

El texto de Kadaré puede explicarse perfectamente desde los presupuestos de Said, si bien el primero no habla de oriente, sino de una región de Europa durante la Antigüedad. Estos fenómenos de "representación" y de "exterioridad" aducidos por Said no son, por tanto, privativos del llamado orientalismo, dado que pueden aplicarse a los propios fundamentos de la cultura europea.

Otra forma de actualización y manipulación de los autores antiguos puede responder a la apropiación cultural por parte de un grupo social determinado. Esto es lo que desde hace un tiempo algunos clasicistas consideran como interpretaciones poscoloniales de la literatura antigua. De esta forma, y por paradójico que pudiera parecer, los clásicos grecolatinos, a pesar de constituir una de las representaciones más egregias de lo que hemos llamado la cultura europea o burguesa, han experimentado igualmente los efectos de una cultura dominante. En este sentido, ha habido lectores que se han visto privados de la lectura de los clásicos grecolatinos, al considerarse éstos como patrimonio del sistema académico al que tan sólo podía acceder una clase privilegiada. Grupos concretos como las mujeres o incluso pueblos enteros han sufrido esta privación. Entre las mujeres, uno de los casos más significativos podría ser el de la escritora Virginia Woolf. En particular, sus escritos acerca de la literatura clásica son propios de una persona excluida

de un mundo académico dominado por varones (y, para dar cumplida cuenta de lo que ya es todo un tópico de los estudios poscoloniales, habría que añadir, asimismo, "blancos y anglosajones"). Esta circunstancia configura una idea particular de la literatura clásica caracterizada por el obligado autodidactismo y por una visión femenina desligada de los discursos oficiales. Semejante tipo de restricciones aún puede resultar más drástico cuando ciertas tradiciones femeninas han sido incluso censuradas o silenciadas. Mi colega Marta González González me sorprendió hace años con un planteamiento poscolonial acerca de Safo. Se trataba de interpretar su poesía como una trama rota que debía crear, ahora de manera retrospectiva, su propia tradición. De esta forma, Safo no establecería una mera relación de influencia sobre las autoras modernas, sino que serían éstas las que, de manera consciente, intentarían recuperar una tradición silenciada[90]. Este fenómeno de actualización ya es, por sí mismo, una manera de convertir el pasado en parte esencial de nuestro presente, y no en un mero estudio geológico de estratos culturales superpuestos.

De esta manera, podemos ver que la tradición clásica concebida como una forma de orientalismo ha creado visiones occidentales del mundo antiguo y sus consiguientes geografías imaginarias, geografías que han marginado lugares y han recreado una particular visión de los autores grecolatinos. Asimismo, la asociación de algunos de los clásicos a la propia historia de la educación de occidente ha excluido bien a grupos sociales o a pueblos enteros de su conocimiento, creando así visiones alternativas o incluso no académicas de esa misma Antigüedad.

[90] Véase González González 1997. Asimismo, esta tradición femenina podría formularse como una suerte de "angustia de las influencias", en términos de Harold Bloom, si bien de manera inversa, dado que si a los poetas masculinos les abruma la imponente tradición de sus antecesores, a las mujeres les angustia, precisamente, su orfandad (González González 1999).

Cuando hablamos de "la Antigüedad" pensamos inconscientemente en la grecolatina, pero cabe ahora que invirtamos esta visión para analizar cómo la reacción ante el propio orientalismo haya dado lugar a nuevas tradiciones clásicas, utilizando conceptos análogos a los ya aplicados para la tradición clásica occidental. En una universidad española, una colega clasicista recibió el encargo de impartir cierta asignatura que versaba sobre literatura y mito en la Antigüedad, si bien dentro de un departamento ajeno a la filología clásica. En ningún momento imaginó que el planteamiento de esta asignatura habría de ser "inclusivo de otras antigüedades", según la directriz que recibió de los coordinadores de aquella particular enseñanza. Estas "otras antigüedades" tenían que ver, esencialmente, con obras que escapaban por completo al espectro de la Antigüedad grecolatina, como es el caso del *Popol Vuh* o libro sagrado de los mayas. Este suceso trasciende la mera anécdota o la condición de ser un simple hecho puntual.

En mi opinión, la consecuencia inmediata de aplicar las teorías del orientalismo de Said al estudio del pasado es la de dar lugar a la posibilidad de concebir otras culturas antiguas como alternativas a la grecolatina y, desde el punto de vista de su equipolencia, también considerables como clásicas. Highet hubiera rechazado de pleno este planteamiento, como cuando deplora la confusión (ya referida antes por María Rosa Lida) que a finales del siglo XIX plantean los parnasianos entre helenismo y orientalismo:

> Beautiful poetry, beautiful dreaming: especially in a Victorian world of heavy clothes and cumbrous conventions. But the theory from which it flowed did in fact credit the Greeks with far more cosmopolitan cities like Alexandria. Sometimes it distorted the facts of history by confusing Hellenism with Orientalism. (Highet 1949, p. 457)

La consideración de otras culturas no grecolatinas como "clásicas" conlleva, sin embargo, un problema conceptual que, aunque aparentemente invisible, tiene un gran alcance, y que puede formularse en los términos siguientes: qué entendemos por "clásico" en otras latitudes de la tierra. Por ejemplo, cuando visité los bellísimos conjuntos arqueológicos de México y de Guatemala, no dejé de ser consciente de que las maneras de referirse al arte precolombino en Mesoamérica ("período formativo" o "preclásico") son claramente herederas de la historiografía del arte creada por Winckelmann en el siglo XVIII y que se caracteriza por concebir el arte antiguo, fundamentalmente el griego, desde un punto de vista evolutivo o histórico. De acuerdo con este sentido dinámico, el término "clásico" indica el período culminante de una manifestación artística. Pero conviene no olvidar que "clásico", como vimos con detalle en la primera parte de este libro, es un término que nace en el contexto de la cultura romana y que luego se acuña definitivamente en el siglo XVI, gracias a los humanistas que son, a su vez, lectores de Gelio (1.2.).

La tradición clásica y el orientalismo, lejos de mantener una mera relación polar o dialéctica, presentan sutiles formas de relación recíproca o inclusiva. Puede entenderse la tradición clásica como una suerte de orientalismo, sólo que, esta vez, aplicado a la propia invención de la antigua cultura occidental. Por su parte, la moderna crítica a los presupuestos del orientalismo crea, desde un punto de vista conceptual similar al que sustenta la propia tradición clásica, nuevas tradiciones "clásicas", alternativas a la occidental. En todo caso, si la tradición clásica ha ido planteando, a lo largo del siglo y medio de su desarrollo teórico como disciplina, un "juego complejo", en términos de María Rosa Lida, entre la cultura grecolatina y la moderna cultura occidental (primero, como mera búsqueda de fuentes y luego, más bien, como actualización dentro de nuevos contextos), la crítica de Said al orientalismo podría constituir perfectamente uno de esos nuevos contextos, dado que los estudios de tradición clásica se han hecho eco de ellos

(Kadaré). De esta manera, llegamos a la curiosa paradoja de que uno de los aspectos clave de la cultura occidental, su tradición clásica, habría sido también manipulada y víctima de una invención orquestada por elites culturales que puede convertirse en arma arrojadiza contra esas mismas elites.

Si, para entendernos, consideramos que la tradición clásica nace de una ideología eurocéntrica y conservadora, mientras que la conciencia del orientalismo lo hace desde una perspectiva poscolonial y progresista, la primera sería ahora capaz de "engullir" las modernas tesis poscoloniales para continuar legitimándose en el futuro (al igual que hacen los antiguos museos imperiales, reconvertidos en centros multiculturales), creando incluso otra forma de entender a los clásicos grecolatinos, ahora desde la voz de lugares (Albania) o grupos humanos tradicionalmente excluidos. La crítica al orientalismo eurocéntrico, por su parte, adopta de una manera implícita conceptos propios de la cultura occidental, como "Antigüedad" o "clásico", incardinados dentro de nuevas formas de "tradición clásica", para aplicarlos a otras realidades no grecolatinas y, de esta forma, canonizarlos. La impresión general que obtengo de todo lo expuesto es que aquello que consideramos de manera inmediata como una ruptura a la larga adquiere visos de paradójica continuidad.

ALGUNAS CONCLUSIONES

> "Voltaire escribe que, si Virgilio es obra de Homero, éste fue de todas sus obras la que le salió mejor. Diecisiete siglos duró en Europa la primacía de Virgilio; el movimiento romántico lo negó y casi lo borró. Ahora lo perjudica nuestra costumbre de leer los libros en función de la historia, no de la estética."
>
> Jorge Luis Borges, "Prólogo a la *Eneida*" en *Biblioteca personal*

> "Al decir que la Modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra* tradición."
>
> Octavio Paz, *Los hijos del limo*

Hace tiempo, mientras leía cierto artículo académico, me asombró una afirmación hecha allí, a saber, que un moderno poeta español tenía, literalmente, "bastante tradición clásica". Según este aserto, parece que, implícitamente, el autor moderno es algo parecido a un depósito donde se vierte un raro fluido, el de lo clásico, en diverso grado. Expresiones como ésta, pese a su simplicidad aparente, nos pueden animar a plantearnos preguntas como las siguientes: ¿es medible la tradición clásica?, ¿es algo tan objetivable que se puede trasladar de un lado a otro? Me siguen causando asombro, por ingenuas, formulaciones del tipo "lo clásico en...", como si aquello que concebimos en términos de "lo clásico" fuera algo esencialmente único, inmutable y, sobre todo, de carácter material. En cambio, si prestamos un poco de atención a nuestro alrededor, sorprende cuánta diversidad cabe establecer en torno a

nuestra experiencia con ese remoto pasado que todavía sigue siendo, sutilmente, parte de nuestro presente.

Este libro, como expuse al principio, intenta articular una reflexión teórica acerca de la tradición clásica desde una triple perspectiva: la de su conceptualización, la de su historia como disciplina y, finalmente, la de sus métodos.

Desde la primera perspectiva, hemos podido observar que la tradición clásica, al menos por lo que nos revelan las metáforas que la conceptualizan, presenta una naturaleza múltiple reflejada, asimismo, en las diferentes maneras de denominarla (no se trata de meras etiquetas). A partir de la antigua metáfora social que se trasladó desde los ciudadanos de la primera clase a los mejores autores, hay quien entiende que aquello que, de manera genérica, concebimos como lo "clásico grecolatino" es un patrimonio heredable. Otros lo ven como una sucesión ininterrupida que transvive o ejerce su influjo, contra viento y marea, a lo largo de los siglos. En los últimos tiempos, interesa más considerar lo clásico como un "material" reciclado y reciclable, quizá buscando una mayor libertad ante lo determinante que pueda resultar el pasado para nuestro presente. Algunos preferimos, acaso como le hubiera gustado a Montaigne, hablar de un fructífero diálogo entre vivos y muertos.

En cuanto a la segunda perspectiva, la historia de una disciplina académica, como si de una biografía personal se tratara, comporta una serie de logros y fracasos. De una forma o de otra, no se trata de una historia meramente lineal, pues en ella hay idas y venidas, precursores cuyas ideas tan sólo fructifican al cabo de mucho tiempo y, sobre todo, tendencias ideológicas tan asentadas que normalmente se nos vuelven invisibles. En este sentido, he llevado a cabo la casi imposible tarea de trazar una historiografía de la tradición clásica, concebida como una disciplina que tiene unos precedentes históricos en el polemismo erudito del siglo XVIII, nace en un momento determinado (1872) con un método concreto (el positivismo e historicismo) y se desarrolla hasta consolidarse con el manual de Gilbert Highet a mediados del siglo XX. Highet crea, ante todo, el dis-

curso propio de una historia literaria de la tradición clásica atenida a períodos y géneros modernos. La tradición clásica ha sufrido, asimismo, los embates políticos del multiculturalismo y de los movimientos más progresistas. A partir de los años setenta del siglo XX asistimos a la irrupción de nuevos paradigmas mayormente surgidos dentro de la literatura comparada y cuya plasmación irregular vendrá a consolidarse ya durante el primer decenio del siglo XXI.

La tercera perspectiva atañe a las maneras de estudiar la tradición. Uno de los empeños de este libro ha sido hacer ver que "el método" por antonomasia que hasta hoy día sigue presidiendo sus estudios, el positivismo, no deja de ser más que un método más entre los posibles. La constatación de la llamada "fuente clásica" en un texto moderno constituye un paso previo, pero insuficiente, para poder dar cuenta de la multiplicidad de relaciones que las tradiciones literarias nos ofrecen. Observamos, asimismo, cómo los métodos recrean el propio objeto de estudio y nos hacen pensar en aspectos insospechados. De esta forma, la recepción invierte la tradicional perspectiva que va desde el pasado al presente, y desarrolla una idea del uso del pasado en términos de algo reciclable, donde la antigua materia puede adoptar nuevas formas. La intertextualidad convierte la tradicional fuente en hipotexto y genera una idea mucho más dinámica de las referencias literarias y los fenómenos de apropiación. La historia cultural nos lleva al problema de los grandes paradigmas historiográficos, como el de la Edad Media y el Renacimiento, y nos brinda sutiles elementos de reflexión para analizar cómo lo clásico "vive" en el presente. En cuarto lugar, los estudios poscoloniales nos hacen pensar en la terrible paradoja de cómo, mientras occidente da la espalda a sus clásicos, otras culturas legitiman los suyos a la manera de occidente.

En cualquier caso, cabe establecer dos ideas fundamentales acerca de la tradición clásica: una esencialista ("la tradición clásica es la que es, invariablemente") y otra dialéctica ("la tradición clásica es lo que no son las demás tradiciones y, por

tanto, también es su manera de oponerse a ellas"). Lo más importante no es que elijamos una u otra idea de tradición, sino que seamos conscientes, al menos, de esta naturaleza plural. No voy a caer en el juicio simplista de considerar mejor o peor un estudio por adoptar o ignorar determinado paradigma. Este criterio, sin embargo, nos sirve simplemente como manera contrastable para tomar el pulso al estado de la disciplina. Sorprende, no obstante, que hoy día puedan convivir en ella el método positivista de Menéndez Pelayo y el eurocéntrico de Highet con los propios planteamientos poscoloniales de Said. A resultas de lo dicho, el presente libro ha sido concebido para poner sobre la mesa la necesidad de construir una historia de la disciplina que conocemos como tradición clásica, de manera que podamos al menos ser conscientes de aquello que tomamos o rechazamos a la hora de construir nuestro propio discurso. Tanto la teoría como la práctica nos indican que no hay una visión unívoca del fenómeno de la tradición clásica.

Llegamos ahora a uno de los momentos clave a la hora de articular esta teoría de la tradición clásica, pues debemos vincular la diversidad de sus métodos con las metáforas de la tradición que hemos estudiado en la primera parte. Desde este punto de vista, y partiendo de los métodos, podemos establecer las siguientes correlaciones:

— El método positivista y tradicional ("A en B") está muy vinculado a lo que definimos como "metáfora hereditaria" (la transmisión de los textos clásicos) y la "metáfora del contagio" (la idea de influencia de Highet). Asimismo, presenta un carácter fundamentalmente esencialista de lo clásico, en la idea de que forma parte de un legado ininterrumpido que irá apareciendo en las diferentes etapas de la historia.
— La recepción, con su énfasis en los lectores, se vincula fundamentalmente con lo que denominamos la "metáfora democrática". En este caso, lejos del esencialismo, las

diversas manifestaciones artísticas de la Antigüedad clásica se dividen en materia y forma, hasta el punto de que podemos partir de temas antiguos con planteamientos formales completamente nuevos.

— La intertextualidad constituye una nueva metáfora formulable como la del "diálogo entre pasado y presente". Se rompe de esta forma con la manida formulación tradicional de "A en B" para pasar a un planteamiento "A y B", o "B y A", donde los datos son interdependientes y tan sólo válidos en cuanto a su relación con otros datos.
— La historia cultural, como ya vimos al comienzo de este libro, se adscribe básicamente a la "metáfora de la inmortalidad" ("Nachleben"), entendida ésta bien como un *continuum* o como una sucesión de "renacimientos". No puede obviarse, en esta concepción, el sentido esencialmente vital de lo clásico, tan cercano a las concepciones nietzscheanas.
— Los estudios poscoloniales, finalmente, nos llevan a la metáfora de "la pluralidad de las tradiciones clásicas", abierta a otros clásicos no grecolatinos. Aquí no estamos tan sólo ante una concepción no esencialista de lo clásico, sino también desjerarquizada.

Naturalmente, hay épocas del estudio que se adaptan mejor a un método que a otro. Probablemente, quien estudia las lecturas clásicas que hace un poeta florentino del siglo XV o el propio Garcilaso recurrirá a unos planteamientos diferentes que quien estudia a Roberto Bolaño o un mito clásico en el teatro afrocubano. En conclusión, hoy día no podemos partir de una única visión ni de la tradición, ni de lo clásico, ni, evidentemente, de la propia tradición que hemos venido en llamar clásica.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid-Barcelona, 4-10 de abril de 1961)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964.

AA.VV., *Description de l'Egypte. Publiée par les ordres de Napoleon Bonaparte*, Köln, Taschen, 2007.

AA.VV., *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, Novara, UTET, 2013 (ebook).

AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1984.

ALARCOS MARTÍNEZ, M., *Virgilio y su reelaboración cervantina en el Persiles. Hacia una aproximación inmanente.* Prólogo de Alberto Blecua, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

ALBERTI, R., *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos.* Edición de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 1996.

ALONSO, D., "¿Tradición o poligénesis?", *Boletín de la Sociedad Menéndez Pelayo* 39, 1963, pp. 5-27.

ALONSO, D., "¿Tradición o poligénesis?", en D. Alonso (coord.), *Obras completas*, Vol. 8, Madrid, Gredos, 1986, pp. 707-731.

ALONSO SEOANE, Mª J., "El debate sobre el Romanticismo y su temprana defensa en la traducción de Corinne, de Mme. de Staël, por Juan Ángel Caamaño", en *Los románticos teorizan sobre sí mismos: Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002)*, Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 7-24. Disponible en la dirección electrónica http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_8/seoane.pdf.

AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Historia crítica de la literatura española. Edición facsímil*, Madrid, Gredos, 1969 (facsímil de la edición de 1861).

ANDRÉS, J., *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura. Volumen I. Estudio preliminar*. Tomos I y II. Edición de Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel Rivera. Dirigida por Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1997.

ANTONIO, N., *Bibliotheca Hispana Vetus. Tomus Primus*, Madrid, Visor, 1996a (edición facsímil de la de Madrid, Viuda y herederos de Joaquín Ibarra, 1788).
ANTONIO, N., *Bibliotheca Hispana Nova. Tomus Secundus*, Madrid, Visor, 1996b (edición facsímil de la de Madrid, Viuda y herederos de Joaquín Ibarra, 1788).
APRÁIZ, J., *Apuntes para una historia de los estudios helénicos en España*, Madrid, Imprenta de J. Noguera, 1874.
ARIWARA NO NARIHIRA, *Cuentos de Ise*. Traducción de Jorge N. Solomonoff, Barcelona, Orbis, 1987.
ASSIS DE ROJO, Mª E., *La escritura de la historia en Cayo Salustio Crispo y Domingo Faustino Sarmiento*, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1999.
"AZORÍN", José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Madrid, Castalia, 1992.
BARNÉS VÁZQUEZ, A., *"Yo he leído en Virgilio". La tradición clásica en el* Quijote, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.
BARRIOS CASTRO, Mª J. y GARCÍA-JURADO, F., "*Nihil sapientiae odiosius acumine nimio*. Séneca como máscara de Edgar Allan Poe", en J. Costas Rodríguez (coord.), Ad amicam amicissime scripta. *Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*. Volumen I, Madrid, UNED, 2005, pp. 409-417.
BENVENISTE, E., *Problemas de lingüística general I*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1971.
BERGUA CAVERO, J., "La tradición clásica y el concepto de influencia", en Mª G. Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: mímesis e iconografía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 11-21.
BLOOM, H., *La angustia de las influencias*. Traducción de Francisco Rivera, Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991 (2ª ed.).
BLOOM, H., *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1997 (1ª ed. 1973).
BOLGAR, R. R., *The Classical Heritage and its beneficiaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.
BOLGAR, R. R., *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge, Cambridge *University Press, 1971.*
BONILLA SAN MARTÍN, A., *El mito de Psiquis (un cuento de niños, una tradición simbólica y un estudio sobre el problema fundamental de la filosofía)*, Barcelona, Biblioteca de Escritores Contemporáneos, 1908.
BORGES, J. L., *Obras completas* I-III, Barcelona, Emecé, 1989.

BOSIS, L. de, *Icaro, with a translation from the Italian by Ruth Draper and a Preface by Gilbert Murray*. London-New York, Oxford University Press, 1933.

BRAUDEL, F., *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza, 1970.

BRETSCHNEIDER, C. G. (ed.), *Corpus Reformatorum*, vol. I, Halle, A. Schwetschke et Filium (C. A. Schwetschke and Son), 1834.

BRIESEMEISTER, D., "Miguel Antonio Caro y la tradición clásica en Colombia", en P. P. Konder – Mattias Perl – Klaus Pörtl (eds.), *Estudios de literatura y cultura colombianas y de lingüística afro-hispana*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995, pp. 9-17.

BRUNEL, P., *Mythocritique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BRUNEL, P. (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, [Monaco], Éditions du Rocher, 1988.

BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia* I-II, Barcelona, Orbis, 1985.

BURKE, P., *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2010.

CAAMAÑO, J. A., *Corina ó Italia por Mad Staël-Holstein*. Traducida de la octava edición por D. Juan Angel Caamaño. Tomo I, Valencia, Imprenta de Estévan, 1820.

CALVINO, I., *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1995.

CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Unidad Editorial, 1999.

CAMACHO ROJO, J. M., *La Tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX. Bibliografía analítica*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

CAMPILLO Y RODRÍGUEZ, J., *Lecciones de literatura griega para un curso de lección alterna de esta asignatura*, Valladolid, Imp. y Librería Nacional y Extranjera de hijos de Rodríguez, 1882.

CATELLI, N., "Calvino o la biblioteca como educador", *Archipiélago*, 22, 1995, pp. 114-119.

CAVALLO, G. *et alii* (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. Vol. IV, L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 1991.

CHARLET, J.-L., "De l'humaniste à l'humanisme par les humanités: histoire de mots", en *Hercules Latinus. Acta colloquiorum minorum anno MMIX Aquis Sextiis, sequenti autem anno Debrecini causa praeparandi grandis eius XIII conventus habitorum, quam Societas Internationalis Studiis Neolatinis Provehendis diebus 6-13 m. Aug. a. MMVI in Hungariae

finibus instituet, Debrecen, Societas Neolatina Hungarica. Sectio Debreceniensis, 2006.

CITRONI, M., "The Concepts of the classical and the canons of model authors in Roman Literature", en J. I. Porter (ed.), *Classical Pasts: the Classical Tradition of Greece and Rome*, Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. 204-236.

COMPARETTI, D., *Virgilio nel medio evo I-II*, Livorno, Francesco Vigo, 1872.

COMPARETTI, D., *Vergil in the Middle Ages. Translated by E. F. M. Benecke*, London, Swan Sonnenschein & Co., 1885.

COROMINAS, J – PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* I-VI, Madrid, Gredos, 1992.

COSSÍO, J. M., *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.

COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española. Edición de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero*, Madrid, Castalia, 1993.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V., "Tradición clásica y Pervivencia de la Literatura latina", en *Proyecto docente y de investigación*, Inédito, Madrid, UCM, 1999, pp. 163-249.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V., "Pervivencia de autores latinos en la literatura española: una aproximación bibliográfica", *Tempus: Revista de Actualización Científica* 26, 2000, pp. 5-78.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V., "La pervivencia de la Mitología Clásica", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico* III 3, 2002, pp. 1781-1783.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V., "Sobre el concepto de Tradición clásica", en J. Signes Codoñer, *et alii* (eds.) 2005, pp. 29-34.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V., "La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica", *Minerva* 26, 2013, pp. 17-51.

CROCE, B., *La historia como hazaña de la libertad*, traducción de Enrique Díez-Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

CRUSAT, C., *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, Málaga, Páginas de Espuma, 2015.

CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina* I-II, México – Madrid – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.

CURTIUS, E. R., "Sociology and its limits", en V. Meja and N. Stehr (eds.), *Knowledge and politics. The sociology of knowledge dispute*, London, Routledge, 1990, pp. 113-120.

DERRIDA, J., *La dissémination*, Paris, Éditions de Seuil, 1972.

DIDI-HUBERMAN, G. *et alii*, "Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time", *Common Knowledge* 9.2, 2003, pp. 273-285. Project MUSE. Web. 18 Jan. 2015. http://muse.jhu.edu/

DOMÍNGUEZ, C., *El concepto de Materia en la teoría literaria del Medioevo. Creación, interpretación y transtextualidad*, Madrid, CSIC, 2004.

DUBOIS, J. *et alii*, *Diccionario de lingüística*, Madrid, Alianza editorial, 1986.

ELIOT, T. S., "Tradition and the individual talent", en *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1951, pp. 13-22.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

FINLEY, M. I., *The Legacy of Greece: A new appraisal*, Oxford, Oxford University Press, 1981 (Tr. *El legado de Grecia*, Barcelona, Crítica, 1989).

FLORIO, R., "Lucrecio y Borges en el encuentro de Borges con Lucrecio", *Studi Ispanici* 35, 2010, pp. 271-289.

FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Traducción de Elsa Cecilia Frost, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.

FUMAROLI, M., "Les abeilles et les araignes", en A.-M. Lecoq (ed.), *La Querelle des Anciens et des Modernes.* XVIIe-XVIIIe *siècles*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 7-218.

GARCÍA GABALDÓN, J., "Comparatismo/comparado, a: marbete disciplinario", *Estudios de lingüística* 11, 1996-1997, pp. 149-162.

GARCÍA GUAL, C., *El zorro y el cuervo. Diez versiones de una famosa fábula*, Madrid, Alianza editorial, 1995.

GARCÍA GUAL, C., *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

GARCÍA-JURADO, F., "En torno a los límites de la Tradición clásica: la angustia del creador y el ratón del *Ars Poetica* en Juan José Arreola", *Praesentia. Revista venezolana de Estudios Clásicos* 2-3, 1998-1999, pp. 71-85.

GARCÍA-JURADO, F., "Apuntes para una historia prohibida de la literatura latina en el siglo XX: la voz de los lectores no académicos", en C. Álvarez Morán y R. Mª Iglesias Montiel (coord.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), Murcia, Universidad, 1999a, pp. 77-86.

García-Jurado, F., *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde del comparatismo*, Madrid, Asociación Española de Eslavistas, 1999b.

García-Jurado, F., "«Clásicos cotidianos», o libros que ayudan a vivir. Entre Virgilio e Italo Calvino", *Humanística* 13, 2002-2003, pp. 11-19.

García-Jurado, F., "Borges, las lenguas clásicas y la cultura europea", *Variaciones Borges* 20, 2005a, pp. 231-249.

García-Jurado, F., "La literatura como historia. Entre el pensamiento ilustrado y la reacción romántica" y "Los primeros manuales de literatura latina", en F. García-Jurado (comp.), *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español. Espacio social y literario*, Málaga, Analecta Malacitana, 2005b, pp. 47-65 y 85-108.

García-Jurado, F., "Encuentro entre géneros, o épicas biográficas", en *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*, Madrid, ELR, 2006a, pp. 113-121.

García-Jurado, F., "Las personas de Ovidio: Osip Mandelstam, Gonzalo Rojas y Antonio Tabucchi. Encuentros complejos entre autores antiguos y modernos", *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition* 29, 2006b, pp. 66-89.

García-Jurado, F., "¿Por qué nació la juntura "Tradición clásica"? Razones historiográficas para un concepto moderno", *CFC (Lat.)* 2007a, 27/1, pp. 161-192.

García-Jurado, F., *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo XX. Segunda edición revisada*, Madrid, Liceus, 2007b.

García-Jurado, F., "La educación clásica y el fin de la cultura europea: Mann, Eliot y Borges", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007c.

García-Jurado, F., "Virgilio y la Ilustración. Mayans, o los fundamentos críticos de la Historiografía Literaria en España", *Revista de Historiografía* 7, 2007d, pp. 96-110.

García-Jurado, F., "Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas", *Nova Tellus* 26/1, 2008, pp. 171-204.

García-Jurado, F., "Los clásicos en la república literaria", en Mª T. Muñoz García de Iturrospe (ed.), *Antiguos y modernos. Presencias clásicas, de la Antigüedad al siglo XXI*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2009, pp. 147-157.

García-Jurado, F., "La historicidad de las historias no académicas: encuentros complejos entre literaturas antiguas y modernas", en

Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada I, Barcelona, SELGyC, 2010a, pp. 61-71.
GARCÍA-JURADO, F., "La ciudad invisible de los clásicos. Entre Aulo Gelio e Italo Calvino", *Nova Tellus* 28, 2010b, pp. 273-300.
GARCÍA-JURADO, F., "«Casa tomada», *Domus pestilens*. Julio Cortázar reescribe a Plinio el Joven", *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition* 13-14 (N.S.), 2010d, pp. 89-111.
GARCÍA-JURADO, F., "«Todas las cosas que merecen lágrimas». Borges, traductor de Virgilio", *Studi Ispanici* 35, 2010e, pp. 291-309.
GARCÍA-JURADO, F., "Qué entiende Aulo Gelio por «Literatura griega» y «Literatura latina»", en J. B. Torres (ed.), VTROQVE SERMONE NOSTRO. *Bilingüismo social y literario en el Imperio de Roma / Social and literary bilingualism in the Roman Empire*, Pamplona, EUNSA, 2011a, pp. 69-82.
GARCÍA-JURADO, F., "Viajes por una historia imaginaria de la literatura grecolatina en el siglo XX", en E. Fernández de Mier & J. Cortés Marín (eds.), *Imágenes modernas del Mundo Antiguo. Reconstrucción, representación y manipulación de la Antigüedad grecolatina en el mundo moderno*, Madrid, Delegación de Madrid de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2011b, pp. 13-44.
GARCÍA-JURADO, F., "Menéndez Pelayo y los estudios de Tradición clásica en España", *Ínsula* 790, octubre, 2012a, pp. 14-16.
GARCÍA-JURADO, F., "Aulo Gelio y la literatura española del siglo XVI: autor, texto, comentario y relectura moderna", *Revista de Literatura* 147, 2012b, pp. 31-64.
GARCÍA-JURADO, F., "La primera traducción hispana de Aulo Gelio. Francisco Navarro y la Biblioteca Clásica. Transmisión textual y tradición clásica", *Ordia Prima* 11-12, 2012-2013, pp. 131-161.
GARCÍA-JURADO, F., "A cidade e as serras de Eça de Queiroz, ou «esse adorável Virgílio». Do bucolismo á palingenesia", *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS 40/2, jul-dez. 2014, pp. 304-325.
GARCÍA-JURADO, F., "Borges y los inicios de la seducción virgiliana. Una hermenéutica de la nostalgia", *Bulletin of Hispanic Studies (Univ. Glasgow)* 92, 2015a, pp. 991-1011.
GARCÍA-JURADO, F., "Erratas vitales: Antonio Machado y Virgilio en *Los Complementarios*", *Bulletin Hispanique* (Univ. Bordeaux 3) 117, 2015b, pp. 301-324.
GARCÍA-JURADO, F., "Tradición frente a Recepción clásica: historia frente a estética, autor frente a lector", *Nova Tellus* 33/1, 2015c, pp. 9-37.

GARCÍA-JURADO, F., "La metaformosis de la tradición clásica, ayer y hoy", en J. Vela Tejada *et alii*, *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy: XXV años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza* (*Monografías de Filología Griega* 25), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015d, pp. 69-109.

GARCÍA LÓPEZ, J., "La «República Literaria»: una obra para dos culturas", en Saavedra Fajardo 2006, pp. 7-120.

GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

GIANOTTI, G. F., "Per una storia della letteratura latina", *Aufidus* 5, 1988, pp. 47-81.

GIL LASCORZ, J., *De la antigua literatura de erudición al moderno relato fantástico. Plinio el Viejo y Solino, según Arthur Machen, Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino. Tesis doctoral*, Madrid, Universidad Complutense, 2014.

GIMFERRER, P., "El escritor de hoy y el mundo clásico", en *Noche en el Ritz*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 144-159.

GÓMEZ MORENO, A., "Letras latinas, tradición clásica y cultura occidental", *eHumanista* 7, 2006, pp. 37-54.

GÓMEZ MORENO, A., "En el centenario de María Rosa Lida de Malkiel", *Revista de Filología Española* 91, 2011, pp. 171-188.

GÓMEZ MORENO, A., "Burckhardt y la forja de un imaginario: España, la nación sin Renacimiento", *eHumanista* 29, 2015, pp 13-31.

GONZÁLEZ, A., "A propósito de la intertextualidad", *ABC* 22 de abril de 1994.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., "La trama rota de las poetisas griegas", en Mª del C. Bosch – Mª A. Fornés, *Homenatge a Miquel Dolç*, Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació i Cultura, 1997, pp. 205-210.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., "Sor Juana Inés de la Cruz: la educación de las mujeres y la «angustia de las influencias»", en V. Bañuls *et alii* (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de València, 1999, pp. 201-207.

GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, A., *El mundo clásico desde la mirada femenina: Margaret Fuller, Mary Schelley y George Eliot*, Madrid, Liceus, 2008.

GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, A., *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos. Tesis doctoral*, Madrid, Universidad Complutense, 2010.

GONZÁLEZ ROLÁN, T. *et alii*, *La Tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.
GRAFTON, A., "Renaissance Readers and Ancient Texts: Comments on Some Commentaries", *Renaissance Quarterly* 38, 1985, pp. 615-649.
GRAFTON, A. *et alii* (eds.), *The Classical Tradition*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press, 2010.
GUILLÉN, C., "De influencias y convenciones", *1616* 2, 1979, pp. 87-96.
GUILLÉN, C., *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005 (1ª ed. Barcelona, Crítica, 1985).
GUILLÉN, C., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.
HARDWICK, L., *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
HARDWICK, L., "Postcolonial Studies", en Kallendorf 2007, pp. 312-327.
HARDWICK, L. y STRAY, C. (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, Blackwell, 2008 (nueva edición en 2011).
HERNÁNDEZ MIGUEL, L. A., *La Tradición clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculas occidentales*, Madrid, Liceus, 2008.
HERRERA ZAPIÉN, T., *Historia del humanismo mexicano*, México, Porrúa, 2000.
HIGHET, G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1949 (trad. esp. Highet, G. *La Tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, FCE, 1996 [=1954]).
HUALDE PASCUAL, P. y SANZ MORALES, M. (eds.), *La literatura griega y su tradición*, Madrid, Akal, 2006.
IGLESIAS SANTOS, M., "La estética de la recepción y el horizonte de expectativas", en D. Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidade, 1994, pp. 35-115.
JANSEN, L. (ed.), *The Roman Paratext. Frame, Texts, Readers.* Edited by Laura Jansen, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
JAUSS, H. R., *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.

JENKYNGS, R. (ed.), *The Legacy of Rome. A new appraisal*, Oxford, Oxford University Press, 1992 (Tr. *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona, Crítica/Grijalbo Mondadori, 1989).

JUÁREZ MEDINA, A., *Las reediciones de obra de erudición de los siglos XVI y XVII durante el siglo XVIII español*, Frankfurt am Main – Bern – New York – Paris, Peter Lang, 1988.

KADARÉ, I., *Esquilo, el gran perdedor*. Traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde y Aría Roces, Madrid, Siruela, 2006.

KALLENDORF, C. W. (ed.), *A companion to the Classical Tradition*, Oxford, Blackwell, 2007.

KALLENDORF, C. W., *The Classical Tradition. Renaissance and Reformation*, Oxford bibliographies online research guides, Oxford, Oxford University Press, 2010.

KOSELLECK, R., *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

KOVALIOV, S. I., *Historia de Roma* I. Traducción de Marcelo Ravoni, Madrid, Sarpe, 1985.

LAGUNA MARISCAL, G., "Literatura comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas", *Anuario de estudios filológicos* 17, 1994, pp. 283-294.

LAGUNA MARISCAL, G., "¿De dónde procede la denominación «Tradición clásica»?", *CFC (Lat.)* 24, 2004, pp. 83-93.

LAKOFF, G. y JOHNSON, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1991.

LARRA, M. J. de, "¿Quién es el público y dónde se le encuentra? Artículo mutilado, o sea refundido. Hermite de la Chaussée D'Antin", *El Pobrecito Hablador*, nº 1, 18 de agosto de 1832, en *Artículos. Edición de Enrique Rubio. Madrid*, Cátedra, 2012.

LASSO DE LA VEGA, J., "El mito clásico en la literatura española contemporánea", en AA.VV., 1964, pp. 405-466.

LASSO DE LA VEGA, J., *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1967.

LEVIN, H., "Notes on Convention", en H. Levin (ed.), *Perspectives on Criticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1950, pp. 55-83.

LEVIN, H., "Contexts of the Classical", en H. Levin (ed.), *Contexts of Criticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1957, pp. 38-54.

LEVIN, H., *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.

LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
LEZAMA LIMA, J., *Paradiso*, Madrid, Cátedra, 1984.
LIDA, M., *Años dorados de la cultura argentina. Los hermanos María Rosa y Raimundo Lida y el Instituto de Filología antes del peronismo*, Buenos Aires, Eudeba, 2014.
LIDA DE MALKIEL, Mª R., "Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges", *Sur* (Julio-Agosto) 213-214, 1952, pp. 50-57.
LIDA DE MALKIEL, Mª R., *La Tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
LÓPEZ CALAHORRO, I., *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
LÓPEZ CALAHORRO, I., *Francisco Ayala y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2008.
LÓPEZ CALAHORRO, I., *Alejo Carpentier. Poética del Mediterraneo Caribe*, Madrid, Clásicos Dykinson, 2010.
LÓPEZ PIÑERO, J. Mª, *La ciencia en la historia hispánica*, Barcelona, Salvat, 1982.
LÓPEZ SILVA, X. A., "Feijoo contra los virgilianistas. La polémica sobre Lucano en el XVIII español", en F. García-Jurado *et alii* (eds.), *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo*, Málaga, Analecta Malacitana (Anejo XC), 2013, pp. 375-394.
LÓPEZ VEGA, M., "Poemas de Eugenio de Andrade", *Clarín: Revista de nueva literatura* 1, 1996, pp. 49-51.
LUCK, G., "*Scriptor classicus*", *Comparative Literature* 10, 1958, pp. 150-158.
MACHADO, A., *Los Complementarios*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Taurus, 1971.
MANDELSTAM, O., *Tristia y otros poemas*. Prólogo de Joseph Brodsky. Traducción, notas y epílogo de Jesús García Gabaldón, Tarragona, Igitur, 1998.
MANN, T., *La montaña mágica*. Traducción de Isabel García Adánez, Barcelona, Edhasa, 2006.
MARAVALL, J. A., *Menéndez Pidal y la historia del pensamiento*, Madrid, Arión, 1960.
MARAVALL, J. A., *Teoría del saber histórico*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.
MARAVALL, J. A., "Mentalidad *burguesa* e idea de la Historia en el siglo XVIII", *Revista de Occidente* 107, 1972, pp. 250-286.

MARÍAS, J., *Ortega. Circunstancia y vocación. Tomo II*, Madrid, Revista de Occidente, 1973.

MÁRQUEZ GUERRERO, M. A., "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica", *Exemplaria* 6, 2002, pp. 251-256.

MAS, S., *Alemania y el mundo clásico (1896-1945). Selección, traducción y estudio preliminar de Salvador Mas*, Madrid, Plaza y Valdés, 2014.

MAYANS, G., *Vida de Publio Virgilio Marón con la noticia de sus obras traducidas en castellano*, Valencia, Oficina de los Hermanos de Orga, 1778.

MAYANS, G., *Vida de Publio Virgilio Maron, con la noticia de sus obras traducidas en castellano. Segunda edición*, Valencia, Oficina de los Hermanos de Orga, 1795.

MAYANS, G., *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Cátedra, 2005.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *La ciencia española (polémicas, proyectos y bibliografía). Tercera edición, refundida y aumentada. Tomo I*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1887.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Bibliografía hispano-latina clásica. Tomo I*, Madrid, Est. Tip. de la viuda é hijos de M. Tello, 1902.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, CSIC, 1946-1948.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Bibliografía hispano-latina clásica. Edición preparada por Enríquez Sánchez Reyes. Tomos I-X*, Madrid, CSIC, 1950-1953.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España. Edición facsímil. Volumen I*, Madrid, CSIC, 1994.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Los españoles en la literatura.* Segunda edición, Madrid, Espasa Calpe, 1971.

MESTRE, A., Gregorio MAYANS y SISCAR, *Obras Completas. Edición preparada por Antonio Mestre Sanchís. Tomo IV*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva, 1983-1986.

MOLINA, C. A., *Lugares donde se calma el dolor*, Barcelona, Destino, 2009.

MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, Mª T., "Virginia Woolf y su aproximación a los clásicos", *Tropelías* 12-14, 2001-2003, pp. 347-376.

MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, Mª T., "Los poetas latinos en *The Waves* de Virginia Woolf: autoridad y rechazo", *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 25/2, 2005, pp. 141-171.

MUÑOZ VALLE, I., "La tradición clásica en la lírica de Bécquer", en AA.VV., 1964, pp. 500-510.

MURATORI, L. A., *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes. Traducción libre de las que escribió en italiano Luis Antonio Muratori, con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura por don Juan Sempere y Guarinos*, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1782.
MURRAY, G., *The Classical Tradition in poetry*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1927.
ORTEGA GARRIDO, A., *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2012.
ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza, 2005.
PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos*, Barcelona, Librería Palau, 1948-1977.
PALLÍ BONET, J., *Homero en España*, Barcelona, Elzeviriana y lib. Camí, 1953.
PAULY, A. – WISSOWA, G., *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.* Neue Bearbeitung. Sechster Halbband. *Campanus ager bis Claudius*, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, 1899.
PAZ, O., *Los hijos del limo*, Madrid, Seix Barral, 1993.
PELLEJERO, E., "J. L. Borges: *Los Precursores de Kafka.* Por una Historiografía Literaria no Historicista", *Philosophica* 19/20 (Lisboa), 2002, pp. 185-202 (disponible en la dirección electrónica http://www.centrodefilosofia.com/uploads//pdfs/philosophica/19_20/12.pdf).
PELLICER, J. A., *Ensayo de una Bibliotheca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.
PÉREZ MAGALLÓN, J. (ed), *Gregorio Mayans, Escritos literarios. Edición de Jesús Pérez Magallón*, Madrid, Taurus, 1994.
PORTER, J. I., *Classical Pasts: the Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
POSSE, A., "Borges y la literatura española", *ABC* 29 de octubre de 1995.
POUND, E., "La tradición", en *Ensayos literarios (selección y prólogo de T.S. Eliot)*, Caracas, Monte Ávila, 1989, p. 19.
ROMERO MARISCAL, L. P., *Virginia Woolf y el Helenismo, 1897-1925*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2012.
ROY, S., *The story of Indian Archaeology 1784-1947*, New Delhi, Archeological Survey of India, 2011 (1961).
RUBIO TOVAR, J., "Cincuenta años de *Literatura europea y Edad Media*

Latina, de E. R. Curtius (1948-1998)", *Revista de Occidente* 197, 1997, pp. 154-166.
RUDD, N., "Daedalus and Icarus (ii). From the Renaissance to the present day", en Ch. Martindale (ed.), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 37-54.
RUIZ CASANOVA, J. F., "La melancolía del orangután. El origen de los estudios A en B: Marcelino Menéndez Pelayo y su *Horacio en España* (1877)", *1611. Revista de Historia de la traducción* 1, 2007 (disponible en la dirección electrónica http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/ruizcasanova.htm).
SAAVEDRA FAJARDO, D. de, *República Literaria*. Edición de Jorge García López, Madrid, Cátedra, 2006.
SAID, E., *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
SALINAS, P., *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974 (1ª ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947).
SÁNCHEZ PRADO, I. M., "El diablo en el clasicismo", *Escenarios XXI* 5-6, 2010, pp. 69-77.
SCHEVILL, R., "Ovid and the Renascense in Spain", *Modern Philology* 4/1, 1913, pp. 1-268.
SEBOLD, R. P., "Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 (Edición digital a partir de Russell P. Sebold, *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Prensa española, 1970, pp. 57-97).
SERRANO CUETO, A. (ed.), *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2015.
SETTIS, S., *El futuro de lo clásico*. Traducción de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Abada, 2006 (edición italiana: Torino, Einaudi, 2004).
SIGNES CODOÑER, J. *et alii* (eds.), *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2005.
SILK, M. *et alii* (eds.), *The Classical Tradition: Art, Literature, Thought*, Malden, MA – Oxford – Chichester, Wiley-Blackwell, 2014.
SLOMAN, A. E., "Reseña a José María de Cossío. Fábulas *mitológicas en España*", *Bulletin of Hispanic Studies* 31/2, 1954, pp. 124-125.
STAËL, Madame de, *Alemania*. Prólogo Guido Brunner. Traducción de Manuel Granell, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
STENDHAL, *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854, pp. 32-33.

STROH, W., *El latín ha muerto, ¡Viva el latín!*, Barcelona, Ediciones del subsuelo, 2012.

SWIFT, J., *La batalla entre los libros antiguos y modernos. Edición de Antonio Bernat Vistarini. Traducción y notas de Cristóbal Serra*, Palma, José J. de Olañeta, 2012.

TATE, J., "Reseña a R.R. Bolgar", *The Classical Review (New series)* 6/1, 1956, pp. 59-63.

ThLL: *Thesaurus linguae latinae*, Leipzig, Teubner, 1900-

THOMSON, J. A. K., *Classical infuences on English Poetry*, London, George Allen & Unwin LTD., 1951.

URÍA VARELA, J., "*Classicus adsiduusque scriptor* (Gell. XIX 8.15)", *Estudios clásicos* 13, 1998, pp. 47-58.

VALÉRY, P., "Situación de Baudelaire", en *Variedad*. Tomo I. Traducción por Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 108-112.

VARGAS, M. S., "La vida después de la vida. El concepto de «Nachleben» en Benjamin y Warburg", *Thémata. Revista de Filosofía* 49 (enero-junio), 2014, pp. 317-331.

VEGA, Mª J. y CARBONELL, N., *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998.

VILANOVA, A., "Motivo clásico y novela hispanoamericana", *NRFH* 11, 1992, pp. 1087-1099.

VILANOVA, A., *El infierno tan temido. Motivo clásico y Novela Latinoamericana y otros estudios*. Prólogo Marta Garelli, Mérida, El otro, el mismo, 2006 (1ª ed. Mérida, Ediciones Solar, 1993).

VILLANUEVA, D., "Poética comparada", *Revista de Filología Francesa* 8, 1985, pp. 192-193.

VISCONTI, E., "Idee elementari sulla poesia romantica", *Conciliatore* 19, 22, 26, 29 nov. e 3, 6 dic. 1818 (disponibles en la dirección electrónica http://www.classicitaliani.it/ottocent/visconti_idee_poesia_romantica.htm).

VIVES, J. L., *Diálogos y otros escritos*. Introducción, traducción y notas de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Planeta, 1988.

VIVES, J. L., *Los diálogos (Linguae Latinae Exercitatio)*. Estudio introductorio, edición crítica y comentario de Mª Pilar García Ruiz, Pamplona, Eunsa, 2005.

VOSSLER, K., *Historia de la literatura italiana*. Traducción de Manuel de Montoliu, Barcelona, Labor, 1930.

WARBURG, A., *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia*

cultural del Renacimiento europeo. Edición a cargo de Felipe Pereda, Madrid, Alianza, 2005.

WELLEK, R., "El concepto de clasicismo en la historia literaria", *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, pp. 97-121.

ZAMBRANO, M., *El pensamiento vivo de Séneca*, Madrid, Cátedra, 2010.

ÍNDICE

Segunda Parte
Breve historia de la tradición clásica como disciplina

Tercera Parte
Métodos de la tradición clásica

TEORÍA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA
Conceptos, historia y métodos

editado por el Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefa del departamento de publicaciones Carolina Olivares Chávez, se terminó de imprimir en los talleres de DESARROLLO GRÁFICO EDITORIAL, S. A. de C. V., ubicados en Municipio Libre 175, col. Portales, del. Benito Juárez, C. P. 03300, México, Ciudad de México, el 14 de febrero de 2016. La composición tipográfica, en Baskerville y Kadmos de 11/13.5, 10/12 y 9/10.8 puntos, estuvo a cargo de Guadalupe Rangel Esparza. La edición, al cuidado del autor y de Absalom García Chow, consta de 500 ejemplares impresos en papel Cultural de 90 gramos.

Diseño de portada: Nidia Marlen Aguilar González
Ana Karen García López, estudiante de Letras Clásicas, corrigió primeras planas en calidad de servicio social.

Impresión: Offset